UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E TRADUTOLÓGICOS EM FRANCÊS

PAULA CALDAS FRATTINI

Balzac e a figurabilidade. Cenas de figuração e desfiguração humana

Versão Corrigida

São Paulo
2015

PAULA CALDAS FRATTINI

Balzac e a figurabilidade. Cenas de figuração e desfiguração humana

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Letras.

De acordo:

Orientadora: Profa. Dra. Verónica Galíndez Jorge

Versão Corrigida

São Paulo
2015

Nome: FRATTINI, Paula Caldas

Título: Balzac e a figurabilidade. Cenas de figuração e desfiguração humana

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. Verónica Galíndez Jorge Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Para o Omar

Agradecimentos

À CAPES pela bolsa concedida assim como pela bolsa sanduíche, que me conferiu, de dezembro de 2014 à fevereiro de 2015, para que eu aprofundasse esta pesquisa em Paris.

A Verónica Galíndez Jorge, amiga e orientadora querida, pelo apoio, pelas indicações de leituras essenciais, pela orientação sempre delicada e bem humorada e, sobretudo, por ajudar a resgatar algo tão importante que é o prazer envolvido no nosso processo de formação.

Ao professor José-Luis Diaz que me recebeu com tanta gentileza e que em muito contribui para esta pesquisa com seu extenso conhecimento sobre Balzac. Agradeço, além da oportunidade de compartilhar minhas ideias com alguém tão importante para os estudos balzaquianos, pela sua orientação precisa e escuta atenta.

Ao professor Philippe Hamon pela grande gentileza em me conceder uma entrevista, durante a qual, indicou caminhos essenciais para esta pesquisa.

À Profa. Glória Carneiro do Amaral que sempre realizou comentários significativos para esta pesquisa.

À Profa. Marta Kawano.

Ao Groupe International de Recherches Balzaciennes (GIRB) pela oportunidade de participar dos seminários onde são desenvolvidos estudos muito interessantes sobre a obra balzaquiana.

À Universidade Paris Diderot – Paris 7.

À Bibliothèque de L'institut que me permitiu a pesquisa dos manuscritos de Balzac.

Aos funcionários da Pós-Graduação do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São

Paulo, especialmente, Edite dos Santos Nascimento Mendez Pi e Valdemiro Lopes de Souza Junior.

Aos colegas do grupo GELLE, pela enorme criatividade.

À Dra. Pérola Gurfinkel, pelos conselhos carinhosos.

A Luciana Antonini Schoeps pelos comentários críticos sempre tão acertados, pela eficiente revisão do meu trabalho e pelo carinho em me ajudar nos últimos e mais difíceis momentos da pesquisa.

Ao Luís Eduardo Salvucci Rodrigues, pelos momentos de conhecimento e grande apoio.

Às queridas Alda, Andrea, Maya e Lia.

Finalmente, aos meus queridos pais Luiz Manoel e Silvia Helena e queridas irmãs, Fernanda e Luciana, pois sem eles nada disso seria possível.

Resumo

O problema que o presente estudo procurou delimitar refere-se à relação entre a escritura balzaquiana e a figurabilidade. Diferentemente das questões que se aplicam ao campo pictural, a escritura balzaquiana procura no interior de sua expressão o processo de estruturação e os modelos da produção figurativa. Ao descartar a noção de homologia, a escritura balzaquiana procura, na verdade, competir com as Artes Plásticas no intuito de conceder ao texto ficcional a mesma potencialidade visual do campo pictural. A análise, então, aproxima-se mais do *trabalho* de figuração presente no tecido narrativo do que da *significação* do objeto figurativo. Essa visada crítica corresponde ao que é proposto como um estudo da *figurabilidade*.

O eixo de análise proposto possibilitou a abertura deste estudo à *Comédie Humaine* sem a obrigatoriedade de um recorte temático que implicaria a escolha de determinados romances, uma vez que no trabalho figurativo detectamos um desejo estético fundamental à poética balzaquiana. Um desejo que produz um movimento intenso, não necessariamente coeso e pronto às explorações mais radicais, como as desfigurações. Nesse espaço do texto, o traço figural, o qual se opõe ao figurativo, foi aprofundando. Tal distinção – vale ressaltar que se trata de uma distinção entre figural e figurativo em relação à escritura balzaquiana – compõe igualmente a discussão pretendida por este estudo.

Palavras-chave: Balzac, figurabilidade, descritivo, século XIX, romance francês.

Abstract

The problem this work has tried to circumscribe refers to the relationship between Balzac's writing and the figurability. Distinctly of the topics that concern the pictorial ground, Balzac's writing pursues within its own expression the structural process and the models of the figurative production. When Balzac's writing avoids the notion of homology, what it truly desires is to compete with the visual arts in order to endow the fictional text with the same potentiality of the pictorial ground. Thus, the approach of this analysis is closer to the *work* of figuration woven in the narrative tissue than to the *signification* of the figurative object. This critical perspective corresponds to a study of figurability as suggested.

The proposed axis of this analysis enabled this study an opening to the *Comédie Humaine* without the obligation of a thematic choice, which would entail an election of defined novels, considering that in the work of the figuration we observe an aesthetic desire essential to Balzac's poetics. A desire that imposes an intense movement, that is not necessarily cohesive, and it is set to accomplish radical experiences, such as the disfiguration. In this space of the text the figural trait, which is opposed to the figurative, was developed. The present study also aims the discussion of this distinction – it is worthwhile to emphasize that we refer to a distinction between figural and figurative concerning Balzac's writing.

Keywords: Balzac, figurability, descriptive, 19th –century, French novel.

Résumé

La problématique que cette présente étude a essayé de circonscrire concerne la relation entre l'écriture balzacienne et la figurabilité. L'écriture balzacienne, autrement les questions qui s'adressent au champ pictural, poursuit à l'intérieur de son expression le processus de structuration et les modèles de la production figurative. Quand l'écriture balzacienne écarte la notion de l'homologie, ce qu'elle veut en réalité est rivaliser avec les arts visuels pour doter le texte fictionnel de la même potentialité visuel qui appartient au champ pictural. Ainsi, l'analyse porte préférentiellement sur *le travail* de figuration formulé dans le tissu narratif que sur *la signification* de l'objet figuratif. Cette visée critique correspond à ce qui est proposé comme une étude de la *figurabilité*.

L'axe de la réflexion proposée a permis l'ouverture de cette étude à la *Comédie Humaine* sans l'obligation d'un choix thématique qui impliquerait une sélection de romans déterminés, étant donné que dans le travail figuratif nous localisons un désir esthétique essentiel à la poétique balzacienne. Un désir qui produit un mouvement intense, moins cohésif que l'on ne croit, encourageant les plus extrêmes expériences comme la défiguration. Dans cet espace du texte, le trait figural qui s'oppose au figuratif a été approfondi. Cette distinction – il est important de souligner qu'il s'agit d'une distinction entre le figural et le figuratif concernant l'écriture balzacienne – fait également partie de la discussion que cette étude a essayée d'encadrer.

Mots-clés : Balzac, figurabilité, descriptif, XIXe siècle, roman français.

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1: Figurabilidade e metadiscurso	21
1.1. Escritura e <i>ato</i> de figurar	21
1.2. Um pensamento estético peculiar. Balzac e seus contemporâneos, breve histórico.	25
1.3. O Olho figural.	30
1.3.1. <i>La Maison du chat qui pelote</i> – Vertigem : quem olha quem?	34
1.3.2. <i>L'Elixir de longue Vie</i> - o <i>portrait</i> do olho.	40
1.4. <i>La Bourse</i> - Quando figurar não é somente narrar.	42
1.5. <i>La Maison Nucingen</i> - A arte de <i>marivauder</i> e do <i>improper</i> .	46
1.6. <i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i> - Corpo Intenso e a lógica da sensação em Balzac.	51
1.7. <i>Adieu</i> - Desejo de re-produzir	57
Capítulo 2: Corpo intenso: o <i>portrait</i> balzaquiano	92
2.1. O enquadramento: <i>pintar a força</i>	96
2.1.1. Un feu follet : o <i>portrait</i> de Camille Maupin	99
2.1.2. A cabeça de <i>Facino Cane</i>	105
2.1.3. La Recherche de L'Absolu.	108
2.2. Semelhança	111
2.2.1. A Marca	112
2.2.2. Corpos Lisos: formas do desejo	121
2.2.3. O clichê: semelhança por conveniência	132
2.3. <i>La femme comme il faut</i> : traços de um corpo histérico	141

Capítulo 3: Desfiguração	151
3.1. <i>Pierre Grassou, L'Illustre Gaudissart e Z. Marcas</i> : Desfiguração graciosa, humor e caricatura nos <i>portraits</i> .	152
3.2. Caricatura e o grotesco: as “vieilles filles” e os “fripons”.	162
3.3. <i>La Femme de Trente Ans</i> : semelhança transgressora.	174
3.4. <i>Le Curé de village</i> e <i>Sarrasine</i> : Dialética das formas, as metamorfoses de <i>Véronique</i> e <i>Sarrasine</i> .	177
3.5. O portrait de Camille Maupin em <i>Béatrix</i> : montagem, desfiguração e semelhança irritante	189
Considerações finais	198
Bibliografia	203
Imagens	221

Introdução

Vous savez que si on veut comprendre qui est Balzac il est indispensable de lire tout Balzac. (...) L'œuvre de Balzac est un énorme ensemble inachevé de récit, une espèce de cathédrale en ruine et on peut y entrer par toute sorte de porte différente. Si on n'a lu que, par exemple, Eugénie Grandet, on n'a aucune idée de ce que peut-être est Balzac.
Michel Butor, *Les récits philosophiques de Balzac*.¹

Em sua obra escrita sobre Balzac, Théophile Gautier conta-nos uma anedota a respeito do autor da *Comédie Humaine*. Segundo a anedota, Balzac, quando posava para David d'Angers, artista que esculpiu seu busto, vira-se irreverentemente ou *balzaquianamente* para o escultor – permita-me o leitor esse neologismo carinhoso – e pronuncia: “Prenez garde à mon nez; – mon nez c'est un monde!”².

Retomo a anedota não pelo aspecto supostamente indicativo de traços biográficos do autor, mas porque ela *figura* de maneira significativa um traço fundamental da poética balzaquiana: tudo faz mundo em Balzac. A *Comédie Humaine* é uma obra de grande amplitude editorial e intensidade *scripturale*. Trata-se, então, de grande desafio para um trabalho que tem como objeto de estudo *uma reflexão sobre a poética balzaquiana*. No entanto, o mundo da *Comédie Humaine* não é um bloco rígido e, como sugere Michel Butor, nele podemos entrar através de diferentes portas. Além do mais, como corretamente afirma Aude Déruelle, estudar “une notion de poétique dans un corpus particulier invite nécessairement à s'interroger sur l'objet auquel on veut accorder la primauté”³, de maneira que, se *la teneur* deste trabalho incide sobre a poética balzaquiana, o aspecto priorizado é a relação entre a escritura e a figurabilidade, ou seja, procuro aqui deslindar o *trabalho* figurativo da escritura.

Assim, o trabalho figurativo, a reflexão sobre a maneira de produzir a figura constitui preocupação constante, demarcando definitivamente um

¹ Butor, Michel. *Les récits philosophiques de Balzac*. Les cours enregistrés à l'Université de Genève, 1879-1980. Disponível em: <<https://mediaserver.unige.ch>>. Transcrições minhas.

² Gautier, Théophile. *Honoré de Balzac*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 7.

³ Déruelle, Aude. *Balzac et la Digression*. Nice: Christian Pierrot, 2004, p. 7.

aspecto essencial da poética balzaquiana. Na organização textual, a questão da figurabilidade localiza-se em uma estrutura especial do texto literário, a saber, o descritivo. Nesse espaço estrutural do texto, no descritivo, a figurabilidade não exige categorias hierárquicas e subordinadas à estrutura narrativa. Sendo assim, veremos que questões como a *legibilidade* do texto clássico, a leitura *figurativa* das personagens e a *representação mimética* serão, de certa forma, reavaliadas no que diz respeito a sua supremacia e obrigatoriedade no texto balzaquiano. As noções que acabo de indicar são constitutivas do mote “qui dit Balzac dit réalisme” que ainda persiste em leituras críticas. O problema, a meu ver, na relação, é a insistência na atribuição de uma tonalidade monocromática à *Comédie Humaine*.

A tenacidade deste estudo encontra-se, pois, em relação com a liberação da escritura balzaquiana da rigidez *figurativa* e narrativa, a fim de que, então, a *apresentação* da figurabilidade seja possível. Como veremos, a figurabilidade é uma característica trabalhada no texto ficcional por meio da *lógica da sensação*, aliada à intensidade figural do texto. A lógica da sensação convive no texto lado a lado com a lógica da narração, isto é, com a lógica que nos conta uma *história*. Portanto, questões de ordem estética – consideradas pela potencialidade plástica do texto balzaquiano, pela competição sugerida por Balzac entre escritura e pintura e, sobretudo, pela atividade patêmica da apreensão da figura humana – são contempladas no estudo desenvolvido.

Além do desafio de lidar com a poética balzaquiana, devido a sua amplitude, havia também a dificuldade em compreender que lugar e que *ruído* as descrições balzaquianas ocupavam e produziam na poética da *Comédie Humaine*. Ao falar das descrições, é essencial ressaltar, falo aqui do espaço descritivo do *texto balzaquiano*. Penso, igualmente, nessa estrutura textual como o lugar da produção figurativa, desencadeando uma epistemologia balzaquiana sobre a *figura humana*, em busca de seu conhecimento estético e antropológico. Isso posto, as “descrições” são estudadas não pelo apelo estilístico ou como unidades estilísticas subordinadas à narração, isto é, ocupando um lugar *figurativo* com a função de ajudar o bom desenvolvimento narrativo. As descrições são, pois,

entendidas como *combustível* narrativo. No descritivo do texto balzaquiano, elas também não estão isoladas, como acessórios estéticos.

Qual seria, então, a motivação pelo descritivo no texto balzaquiano? Ora, esse espaço constitui um *tempo* do texto ficcional, ele compõe o texto, assim como a narrativa, e, como mencionei acima, possui uma cadência epistemológica. Contudo, a relação que estabeleço com o descritivo centra-se na *figura humana*, pensando-se, mais especificamente, nos elementos textuais e na tipologia descritiva, na análise dos *portraits*.

No *Avant-propos*, Balzac pronuncia repetidamente, entre inúmeros axiomas, a importância de uma história de *mœurs* e de uma história do coração humano. A figura humana é apaixonante para a escritura balzaquiana: conhecer, perscrutar, figurar, materializar, *rendre visible* a figura humana motivam o trabalho figurativo. Se a questão estivesse associada apenas à sintaxe narrativa, ou seja, à intriga, aos movimentos e desenvolvimentos narrativos, aliados a uma preocupação sociológica, psicológica e, até, antropocêntrica da figura humana, estaríamos falando de *personagem*. Mas, recorrendo à análise de Barthes em *S/Z*, o texto – mesmo o texto clássico – permite a distinção entre dois polos: o personagem e a figura. Segundo Barthes, o personagem nasce quando *sèmes* (unidades mínimas de significação) idênticos se fixam a um mesmo Nome próprio. O personagem seria um “campo imantado” de *sèmes* e, desse modo, “renvoyant virtuellement à un corps, il entraîne la configuration sémique dans un temps évolutif (biographique).”⁴ Contudo, continua Barthes:

Tout autre est la figure : ce n'est plus une combinaison de sèmes fixés sur un Nom civil, et la biographie, la psychologie, le temps ne peuvent plus s'en emparer ; c'est une configuration incivile, impersonnelle, achronique, de rapports symboliques. Comme figure, le personnage peut osciller entre deux rôles, sans que cette oscillation ait aucun sens, car elle a lieu hors du temps biographique (hors de la chronologie) : la structure symbolique est réversible : on peut la lire dans tous les sens.⁵

Cabe, aqui, uma pequena digressão – que eu consideraria justificável – em relação ao famoso texto de Roland Barthes sobre o romance *Sarrasine*, de Balzac. Há, no âmbito dos estudos balzaquianos, alguns

⁴ Barthes, Roland. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970, p. 68.

⁵ Ibid., loc. cit..

constrangimentos no que tange à obra de Barthes, uma espécie de “querelle du lisible”⁶. Além da questão da extrema legibilidade do texto balzaquiano – como se Barthes tivesse realizado a propaganda de um Balzac monolítico, arcaico e não moderno, haja vista que tudo *significaria*, deixando pouco espaço na escritura para a inovação e para a experimentação poética –, outro aspecto muito criticado por alguns diria respeito à negligência barthesiana em relação ao sistema balzaquiano:

On en revient à Barbéris. On accuse l’auteur de *S/Z* – avec beaucoup moins de virulence, certes – d’avoir proposé une interprétation arbitraire et fantaisiste qui néglige l’ensemble de l’œuvre balzacienne, son système et son contexte. La pierre est d’abord jetée par Bremond et Pavel, dont la réflexion métacritique vise un objectif très clair : la défense du système balzacien. Dès l’introduction, les auteurs soulignent que « dans l’optique de Barthes, Balzac servait d’exemple insolite et vaguement honteux d’une espèce que l’avènement de la modernité avait censé rendre obsolète : les écrivains qui [...] s’entêtaient à produire du lisible ». Et ensuite, voici le manifeste de la libération : « le temps est peut-être venu de dégager Sarrasine de l’étreinte barthésienne pour en défendre et mettre en valeur précisément le trait que Barthes s’évertuait à déprécier : son intelligibilité ».⁷

Este estudo não compartilha de tais constrangimentos, primeiramente, na medida em que acredito ser necessário estabelecer um distanciamento crítico no que diz respeito às circunstâncias e às motivações com as quais Barthes trabalhava na época. É evidente que Barthes procurava estabelecer uma diferença entre a questão em torno do *lisible* e do *scriptible* e, sobretudo, no caso de Balzac, a questão da forte presença conotativa do seu texto, que será rejeitada pelos textos modernos. Porém, vale lembrar que o texto *lisible* de Barthes “n’est pas forcément plein. Il est au demeurant beaucoup moins homogène, continu et unitaire qu’on ne voudrait le croire.”⁸ Em segundo lugar, Barthes nunca reivindicou uma análise que pretendesse definir a escritura ou a *poética balzaquiana*. Finalmente, a análise de *S/Z* sobrevive e, para mim, trata-se de um trabalho que sugere aberturas e caminhos de extrema vitalidade, ainda hoje, para um estudo da poética balzaquiana.

⁶ Denominação bem acertada de Andrea Del Lungo, no artigo “S/Z, ou les envers de la critique balzacienne”. In: Del Lungo, Andrea. *S/Z, ou les envers de la critique balzacienne*. Disponível em <http://www.andreadellungo.com>, p.5. Consultado em 7 de junho de 2015.

⁷ Ibid., p.7.

⁸ Ibid., p.6.

É o caso da diferença proposta pelo crítico entre personagem e figura, que me ajudou a esclarecer o substrato do descritivo no texto balzaquiano, ou seja, o valor estético-filosófico aderente às unidades estilísticas, as descrições, obsessivamente trabalhadas pela escritura balzaquiana. Assim, ao realizar o desvio para a figura e analisar a produção figurativa, que chamo aqui de figurabilidade, o descritivo balzaquiano deixa de ser apenas uma categoria textual, dita enfadonha e *funcional* para muitos. Há poesia, há arte, há um desejo *scriptural* nas descrições e é isso que pretendo apresentar ao leitor.

A produção figurativa, isto é, a figurabilidade relaciona-se, portanto, com o desejo na relação entre a escritura e os elementos plásticos. O desejo da escritura em tornar visível é o elemento figural e não *figurativo* presente na produção das *figuras*. Nesse sentido, Barthes, em *S/Z*, já havia indicado a falência da representação mimética, ou melhor, a falência da supremacia da mimesis na escritura balzaquiana:

Cet effondrement catastrophique prend toujours la même forme : celle d'une métonymie effrénée. Cette métonymie, en abolissant les barres paradigmatiques, abolit le pouvoir de *substituer légalement*, qui fonde le sens : il n'est plus possible alors d'opposer régulièrement un contraire à un contraire, un sexe à un autre ; il n'est plus possible de sauvegarder un ordre de la juste équivalence ; en un mot il n'est plus possible de *représenter*, de donner aux choses des *représentants*, individués, séparés, distribués : *Sarrasine* représente le trouble même de la représentation, la circulation dérégulée (pandémique) des signes, des sexes, des fortunes.⁹

O trecho acima não deixa dúvida sobre a problemática da representação, não se tratando de um dado específico apenas do romance *Sarrasine*. O enunciado de Barthes é uma abertura à discussão sobre a questão mimética e figurativa na escritura balzaquiana, como lemos expressamente nessa passagem: “il n'est plus possible de *représenter*, de donner aux choses des *représentants*, individués.” Partindo da noção de uma “perturbação da representação” apontada por Barthes, verificamos que, na escritura balzaquiana, a “circulação pandêmica” dos signos está associada ao pensamento balzaquiano que agencia os signos e o conhecimento de maneira muito similar. Assim, a produção das figuras no texto ficcional

⁹ Barthes, Roland. Op. cit., p. 204.

ocorre conjuntamente com a reflexão epistemológica do processo, de maneira que, no primeiro capítulo, procurei deslindar como o pensamento balzaquiano se relaciona com a figurabilidade, ao identificar o metadiscurso que está presente nessa relação. O metadiscurso engendra certos questionamentos: que códigos? Quais fundamentos estéticos? Como o texto se relaciona *eucronicamente* com a representação? Ou, contrariamente, que anacronismos?

Do metadiscurso, o segundo capítulo expõe o ato de figurar propriamente dito e o elemento textual escolhido é o *portrait*, espaço em que há um trabalho intensivo, um desejo explícito no qual opera o fantasma e os traços desregrados desse *ato*. O *ato de figurar* posiciona-nos no interior da figura:

Seulement à l'intérieur du discours, on peut passer à et dans la figure. (...) Et on peut passer dans la figure sans quitter le langage parce qu'elle y est logée, il suffit de se laisser glisser dans le puits du discours pour trouver cet œil qu'il comporte en son centre, œil du discours au sens, cette fois, où au milieu du cyclone règne un œil de calme. La figure est dehors et dedans ; c'est pourquoi elle détient le secret de la connaturalité, mais aussi révèle celle-ci comme un leurre. Le langage n'est pas homogène, il est scindant parce qu'il extériorise le sensible en vis-à-vis, objet, et scindé parce qu'il intériorise le figural dans l'articulé. L'œil est dans la parole puisqu'il n'y a pas de langage articulé sans l'extériorisation d'un « visible », mais il y est encore parce qu'il y a une extériorité au moins gestuelle, « visible » au sein du discours, qui est son expression.¹⁰

O trecho acima ajuda a esclarecer a difícil relação entre a expressão do visível e a escritura. Neste estudo, a discussão não trata de uma comparação entre dois campos semióticos diferentes ou de uma possível ideia de homologia entre literatura e artes plásticas ou, ainda, de um estudo que busque cotejar a escritura balzaquiana e a presença das referências à pintura. A análise pretende articular, justamente, a expressão do visível no texto literário, a noção estética do figural, o encontro com o olho do discurso, para que se abra um espaço à discussão da figurabilidade. Habitualmente, esperamos reconhecer na figura o objeto existente no mundo sensível e no *portrait* procuramos, portanto, uma *semelhança* com o mundo sensível. Já na dimensão do figural, espaço em que nos atemos ao *olho da linguagem*,

¹⁰ Lyotard, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 2002, p. 11-12.

não há mais a crença na semelhança como um resultado real. Concentramo-nos, contrariamente, na *produção* de semelhança no *portrait*.

A linguagem é produtora do movimento entre o visível, a exterioridade, e o discurso, isto é, a expressão da figura no interior do discurso. A partir do movimento produzido pelo *olho da linguagem*, no capítulo II, analiso os tipos de semelhança em jogo nos *portraits*. Posso aqui falar em *semelhanças* e não em *semelhança*, uma vez que o *portrait* não está condicionado apenas à exterioridade e à cópia do figurativo: o *portrait* é o trabalho da figurabilidade. Mobilizado pela linguagem, assim como ela, ele não é homogêneo. A heterogeneidade envolvida no *portrait* e a produção do discurso aí presente são igualmente discutidas por Barthes. Para o crítico:

Dans le portrait, les sens “fourmillent”. (...)

L'image finale fournit par le discours (par le « portrait ») est donc celle d'une forme naturelle, imprégnée de sens, comme si le sens n'était que le prédicat ultérieur d'un corps premier. En fait la naturalité du portrait vient de ce que, en se superposant, les codes multiples se décalent : leurs unités n'ont pas même emplacement, ni même taille, et cette disparité, entassé selon des plis inégaux, produit ce qu'il faut appeler le glissement du discours (...).¹¹

Continuando tal reflexão, no trecho a seguir, ao analisar o *portrait* da Zambinella, em *Sarrasine*, aspecto reafirmado pela expressão “dans ce texte-ci”, Barthes, na verdade, expõe a problemática da construção da semelhança, que, como teremos a oportunidade de verificar no segundo capítulo, estende-se para a produção figurativa dos *portraits* da *Comédie Humaine*. Novamente, o texto de Barthes abre um caminho de discussão:

Le portrait (dans ce texte-ci) n'est pas une représentation réaliste, une copie liée, telle que la peinture figurative pourrait en donner l'idée ; c'est une scène occupée par des blocs de sens, à la fois variés, répétés et discontinus (cernés) ; de l'arrangement (rhétorique, anatomique e phrastique) de ces blocs, surgit un diagramme du corps, non sa copie. (...) le corps du vieillard ne se « détache » pas comme une référence réel sur le fond des mots ou du salon ; il est l'espace sémantique lui-même, il devient espace en devant sens. Autrement dit, la lecture du portrait « réaliste » n'est pas une lecture réaliste : c'est une lecture cubiste.¹²

“A leitura do *portrait* ‘realista’ não é uma leitura realista: é uma leitura cubista”. Retomo a frase barthesiana, pois, além de extraordinária do ponto de vista crítico, ela é essencial para as questões estéticas, para a leitura

¹¹ Barthes, Roland. Op. cit., p. 61-62.

¹² Ibid., p. 62.

crítica que proponho neste estudo e, sobretudo, para passarmos às considerações defendidas no terceiro capítulo, no qual a questão da semelhança será discutida, dialeticamente, em relação à dessemelhança. O movimento dialético, defendido por Balzac no metadiscurso e intensificado pelo desejo figural, está associado à produção figurativa ou ao diagrama do corpo de que fala Barthes. Na “cena semântica”, o corpo será pensado em sua semelhança e na dessemelhança.

Estranhamente para o leitor, talvez para aquele levado por um impulso de cores idealistas e que procure nos *portraits* uma pintura figurativa, o terceiro capítulo apresenta um estreito diálogo entre a dessemelhança dos *portraits* balzaquianos e os textos da revista *Documents*, de Bataille. Todavia, se o leitor deixar de resistir e *aceitar* a leitura cubista do *portrait* realista balzaquiano, ele notará a relação entre, de um lado, a dessemelhança e, de outro, o informe e a *montagem figurativa* intensamente convocada na criação dos *portraits*. Obviamente, refiro-me a estéticas diferentes; portanto, a escritura balzaquiana não está sendo comparada à de Bataille – embora Balzac já flertasse com a *montagem figurativa*, operação que os *Documents* irão explorar radicalmente.

Do pensamento ao ato, da semelhança à dessemelhança, da forma ao informe, esses são os movimentos intensos, cuja fonte é o desejo de representação/reprodução, presentes na produção figurativa dos *portraits* que procurei analisar nesses três capítulos.

Uma última palavra ao leitor: a análise que descrevi nesta introdução foi construída em relação à leitura de inúmeros *portraits* que, segundo o desenvolvimento da minha argumentação, são essenciais e *ilustram* a discussão – e deixo para o verbo *ilustrar* toda a ambiguidade que seu sentido possa suscitar no leitor.

Balzac, em um momento do *Avant-propos*, avisa a seus leitores:

Ce n'était pas une petite tâche que de peindre les deux ou trois mille figures saillantes d'une époque, car telle est, en définitif, la somme des types que présente chaque génération et que *La Comédie Humaine* comportera. Ce nombre des figures, des caractères, cette multitude

d'existence exigeaient des cadres, et, qu'on me pardonne cette expression, des galeries.¹³

Compreendo o porquê de Balzac se desculpar pela expressão “galeries”: ele temia a superficialidade que poderia ser atribuída a um enorme e sofisticado trabalho *scriptural* presente no espaço no qual se encontram as figuras humanas, ou seja, no descritivo. Lembremos que *galerie* pode ser entendido como um lugar de passagem, um corredor. Sustento a preocupação de Balzac e proponho algo diferente a meus leitores na leitura dos *portraits*: não passem pelas galerias, relacionem-se com os *portraits* inseridos nos capítulos.

Balzac deseja, pela lógica da sensação, uma relação concreta com as figuras produzidas na escritura; o figural, diferentemente do figurativo, permite essa conexão. A cada trecho de um *portrait* da *Comédie Humaine* paremos e, no lugar de somente ler esses *portraits*, como sugere Jean-François Lyotard, por que não “desfrutá-los”¹⁴?

¹³ Balzac. “Avant-propos” de *La Comédie Humaine*. In: *Écrits sur le Roman. Anthologie*. Textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon. Paris: Le Livre de Poche, 2000, p. 302.

¹⁴ No original, Jean-François Lyotard utiliza o verbo francês *brouter* emprestado de Paul Klee; porém, Lyotard estende o conceito do visual das artes plásticas ao discurso: “Lui aussi se donne à brouter, et pas seulement à comprendre. Lui aussi en appelle l’œil, lui aussi est énergétique.” (Lyotard, Jean-François. Op. cit., p. 15.) Retomarei tal discussão mais adiante; no momento, gostaria apenas de esclarecer a tradução escolhida, por mim, em português. Seguindo a reflexão sugerida por Lyotard, acredito que a expressão é investida de um sentido não somente intelectual como físico, quase que da ordem de uma ação ativa, tal como “comer”, por exemplo, provocando sensações. Por isso optei pelo verbo desfrutar.

Capítulo 1: Figurabilidade e Metadiscurso

Même en français, Balzac brise la langue en autant de langues que de personnages, de types et de milieux. Au point qu'on pourra dire : « il n'a pas de style » mais ce non-style est précisément le grand style, ou la création du style à l'état pur.
Gilles Deleuze, *Deux Régimes de Fous*.¹⁵

1.1 – Escritura e ato de figurar

“Les arts copient des objets matériels sous des angles déterminés, l'écrivain rend des idées, il est l'artiste suprême.”¹⁶ Esse fluxo do pensamento de Balzac, que se encontra em meio a tantos outros no seu álbum intitulado *Pensées, Sujets, Fragments*, evidencia a problemática existente na relação entre a escritura balzaquiana e a questão da figurabilidade. Destaco dois aspectos fundamentais. Primeiramente, depreendemos uma tensão, uma competição entre a escrita e as artes visuais, retomando, aqui, a proposição feita por José-Luis Diaz a respeito da relação entre o texto balzaquiano e a pintura:

Cette rêverie sur une peinture virtuelle m'a semblé un emblème, propre à signifier plus encore qu'il n'est censé faire : le style du rapport global de Balzac à la peinture, qui n'est pas un simple rapport de connivence convenue, mais bien, comme j'aimerais le montrer, une relation plus forte, où il entre de l'émotion mais aussi de l'émulation, du désir de faire mieux qu'elle. Un œil sur les tableaux que Balzac aime, un autre sur ceux qu'il réalise en prose, je chercherai si c'est bien du côté d'une esthétique de l'émoi qu'il penche. Cela tout en devinant que le plus fort émoi en ces pages est peut-être ailleurs : dans le match littérature/peinture qu'inlassablement joue et rejoue un écrivain tenté de *disputer* aux peintres une part de leur empire : qui rêve, pour employer son propre langage, que « l'écriture typographiée » empiète sur la

¹⁵ Deleuze, Gilles. Préface: Une Nouvelle Stylistique. In: *Deux Régimes de Fous. Textes et Entretiens 1975-1995*. Paris: Les Éditions du Minuit, 2003, p. 344.

¹⁶ Balzac. *Pensées, Sujets, Fragments*. Cópia (com Fac-símile). Sous la cote Lov. A 181, p. 54. Trata-se de uma cópia do álbum de *Pensées, Sujets, Fragments* de Balzac. A cópia (fac-símile) encontra-se na Bibliothèque de l'Institut de France e faz parte do acervo Lovenjoul, que contém os manuscritos, iconografias e objetos pessoais do autor.

peinture. Avec, sur ce champ de bataille, des victoires que parfois admettent jusqu'à ses « rivaux ».¹⁷

Mas a questão amplia-se e, em segundo lugar, temos a problemática da *expressão* – talvez uma das mais complexas, pois ela se insere num debate epistemológico sobre a representação. A questão com a expressão está subentendida em “rendre des idées”, ou seja, a expressão equivaleria a algo como *ato de expressão*. Esses dois aspectos serão *trabalhados* na prosa ficcional e, eventualmente, no paratexto como base de um metadiscurso quase onipresente nos momentos de figurabilidade, instigando um movimento da escritura que pretendo discutir neste capítulo. O movimento cria tensão. A escritura balzaquiana não cessa de pensar sobre como produzir a *figura*. Trata-se, justamente, do “ato de expressão” responsável pelo *traço intenso* da figurabilidade que permite com que a *Comédie Humaine* faça “pulluler de formes visibles”¹⁸, nas palavras de Merleau-Ponty.

Ser o artista supremo e monumental implica o desejo que irá cindir a escritura entre o figurativo e o figural. *Figurativo*, termo empregado em sua concepção mais corrente que, segundo o dicionário *Littré*, consiste na representação da “forma de um objeto”¹⁹ reconhecível por sua *semelhança no mundo sensível*. Por outro lado, o *figural* está presente “comme une trace divagante qui défie la lecture, qui n'est pas une lettre, et qui ne peut être saisie qu'en termes énergétiques.”²⁰ Como se vê, passa-se do plano da significação, da forma reconhecível do figurativo, para o plano de um *trabalho de figurabilidade*.

¹⁷ Diaz José-Luis. « Du feu dans le feu » Quand « l'art littéraire » balzacien se mesure à la peinture. *L'Année balzacienne*, 2011/1, n° 12, p. 79-96. DOI: 10.3917/balz.012.0079, p. 79.

¹⁸ Merleau-Ponty, Maurice. « Le Doute de Cézanne ». In: *Sens et Non Sens*. Paris: Les Éditions Nagel, 1966, p. 25.

¹⁹ “FIGURATIF, -IVE adj. XIIe siècle. Emprunté du latin chrétien figurativus, « symbolique », issu du latin classique figurare. 1. Qui reproduit la forme, la figure des objets. Dessin figuratif. Représentation figurative. Plan figuratif, carte figurative, où sont représentés, sous leur aspect réel et non par des symboles ou des signes conventionnels, les éléments du paysage, les bâtiments, etc. Écriture figurative, dont les signes représentent, de façon schématique ou stylisée, les objets ou les actions qu'ils désignent. Les idéogrammes constituent une écriture figurative. BX-ARTS. Art figuratif, qui s'attache à reproduire les formes et les apparences des êtres et des objets qu'il représente ou qu'il évoque. Peinture, sculpture figurative. Un tableau figuratif, non figuratif. L'art abstrait est aussi appelé non figuratif. Par ext. Un artiste figuratif ou, subst., un figuratif.”

²⁰ Lyotard, Jean-François. *Op.cit.*, p. 146.

A energia do pensamento balzaquiano sobre as operações figurais e a vigorosa reflexão sobre como *expressar* o todo, isto é, o visível e o invisível, são concomitantes, no texto ficcional, à representação do mundo sensível. No trecho abaixo, Merleau-Ponty discute precisamente a justaposição do pensamento balzaquiano sobre a figurabilidade à própria execução figurativa:

Il ne suffit pas de dire que Balzac s'est proposé de comprendre la société de son temps. Décrire le type du commis-voyageur, faire une « anatomie des corps enseignants » ou même fonder une sociologie, ce n'était pas une tâche surhumaine. Une fois nommées les forces visibles, comme l'argent et les passions, et une fois décrit le fonctionnement manifeste, Balzac se demande à quoi va tout cela, quelle en est la raison d'être, ce que *veut dire* par exemple cette Europe « dont tous les efforts tendent à je ne sais quel mystère de civilisation », ce qui maintient intérieurement le monde, et fait pulluler les formes visibles.²¹

A enunciação de Merleau-Ponty ilustra muito bem o espaço em que pretendo discutir a figurabilidade da escritura balzaquiana. Não se trata de negar a atitude referencial, a objetificação realista da empreitada figurativa do autor. O texto balzaquiano, observado aqui como um corpo em mutação, apresentará, sem dúvida, em momentos de sua história, uma “inféodalisation au principe de réalité”²². Entretanto, como corpo em mutação, nada ocorrerá de maneira linear. Sendo assim, Merleau-Ponty, ao dizer que não é suficiente afirmar que Balzac descreve o tipo social, analisa a sociedade e nomeia suas forças visíveis, ou seja, o conteúdo manifesto do romance “fait homme”²³, incita-nos a *pensar com Balzac* a questão da figurabilidade. Momento, para Lyotard, em que a leitura não é “netteté, mais expression.”²⁴ De maneira que a questão que interessa, neste estudo, é justamente esse *pensar com Balzac* a figurabilidade e demonstrar como essa obsessão sobre a execução figurativa não é somente um *tópos* narrativo *representado* pelos personagens artistas dos romances da *Comédie Humaine* – cito os romances dos *Études Philosophiques* como o campo fértil para esse

²¹ Merleau-Ponty, Maurice. Op. cit., p. 25.

²² Lyon-Caen, Boris. Du réalisme comme objection: Balzac, avril 1830. *Romantisme*, 2013/4, n° 162, p. 103-112. DOI: 10.3917/rom.162.0103, p.110.

²³ A expressão “romance ‘fait homme’” é de Roland Barthes: “Il faut toujours se rappeler que Balzac, c'est le roman fait homme, c'est le roman tendu jusqu'à l'extrême de son possible, de sa vocation, c'est en quelque sorte le roman définitif, le roman absolu.” (Barthes, Roland. *Vouloir nous Brûle...* In: *Essais Critiques*. Paris: Seuil, 1991, p. 90.)

²⁴ Lyotard, Jean-François. Op. cit., p. 228.

tipo de análise –, mas trata-se de uma força libidinal²⁵, o traço figural trabalhando no texto balzaquiano. Retomaremos mais adiante os conceitos de figurativo e figural, porém, é importante frisar ao leitor, sempre tendo em vista o pensamento balzaquiano.

Antes, faz-se necessária uma última apreciação acerca da força do pensamento de Balzac sobre a figurabilidade. O leitor que frequenta ou frequentou mais assiduamente a *Comédie Humaine* não deixa de notar, acredito, o gosto do texto balzaquiano pelo *saber* e, diria ainda, pela *oferta do saber*, certamente afiliada à tradição enciclopédica, mas também Tateando uma nova epistemologia, procurando um novo conhecimento na tentativa de reproduzir um mundo inflacionado de imagens, um mundo que descobre, no século XIX, uma espécie de iconofilia²⁶.

Assim, em Balzac, a reprodução do mundo sensível, a figuração daquilo que está sob nossos olhos funciona como uma busca obsessiva e libidinal a respeito da verdade das coisas. A figuração é sintomática. Deslindar a figurabilidade é essencial, pois é o momento em que a escritura balzaquiana *expressa*, é o momento em que ela, nos termos de Didi-Huberman, “figura figurando”²⁷. Em outras palavras, é a procura da *forma* na forma já se materializando. Na passagem a seguir, Merleau-Ponty explica-nos a beleza dessa visão caótica que assombra tanto Balzac como Cézanne, no que respeita à concretização, isto é, à *execução* do processo figurativo:

L'artiste selon Balzac ou selon Cézanne ne se contente pas d'être un animal cultivé, il assume la culture depuis son début et la fonde à nouveau, il parle comme le premier homme a parlé et peint comme si l'on n'avait jamais peint. *L'expression* ne peut alors pas être la traduction d'une pensée déjà claire, puisque les pensées claires sont celles qui ont déjà été dites en nous-mêmes ou par les autres. La « conception » ne peut

²⁵ Em *Discours, Figure*, Lyotard cita uma passagem na qual André Lhote reflete sobre o caráter libidinal da produção figurativa: “Il y a une sensualité très spéciale chez tout amateur de peinture, qui tient de la *gourmandise* en plus profond, et qui provoque un délire très spécial lorsque la matière du tableau satisfait ce penchant pour la comestibilité.” (Ibid., p. 223. Itálico meu.)

²⁶ O termo é utilizado por P. Hamon ao falar da densa manifestação de imagens no século XIX. Sobre isso, conferir: Le descriptif, “ce délassé de l'impérialisme narratologique...”. Entretien avec Philippe Hamon par Guillaume Bellon. *Revue Recto Verso. Du Descriptif*, n° 7, setembro, 2011. Disponível em: <<http://www.revuerectoverso.com/>>. Consultado em abril 2015.

²⁷ “Il s'agit moins du trait comme contour de la figure figurée que du tracé en acte – acte dynamique et survivant, singulier et répété tout à la fois – de la figure figurante”. (Didi-Huberman, Georges. *L'Image Survivante. Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warbourg*. Paris: Les Éditions du Minuit, 2002, p. 181.)

pas précéder l'« exécution ». Avant l'expression, il n'y a rien qu'une fièvre vague et seule l'œuvre faite et comprise prouvera qu'on devait trouver là *quelque chose* plutôt que *rien*.²⁸

A questão proposta por Merleau-Ponty sobre a execução diz mais respeito a uma busca de *singularidade* que de originalidade na *expressão* da figura, traço importante para a figurabilidade em Balzac, da qual trataremos em breve. Entretanto, o que me parece crucial na enunciação de Merleau-Ponty é o fundamento atribuído ao metadiscurso da escritura balzaquiana, ou seja, a “concepção não pode preceder à execução”. Tal afirmação delinea muito bem a relação entre a escritura balzaquiana e a figurabilidade, visto que, rica de axiomas e digressões, ela não cessa de procurar sua identidade artística, de fundar sua poética e, no caso da figurabilidade, de buscar sua forma na escrita.

1.2 – Um pensamento estético peculiar. Balzac e seus contemporâneos: breve histórico.

Não seria possível, aqui, devido à extensão histórica e teórica da questão, uma análise minuciosa da relação entre o texto ficcional e as artes plásticas, assim como de toda a problemática advinda dessa relação no século XIX. Sabemos que a irmandade das fronteiras entre pintura e poesia será uma temática discutida desde a antiguidade²⁹, quando o conceito *ut pictura poesis* de Horácio aparece, sendo interpretado de maneiras distintas ao longo do tempo. A *comparação* entre as artes reaparece no Renascimento sob a ideia do *paragone*, cujo expoente mais conhecido foi Leonardo da Vinci. O discurso acerca das artes plásticas e do texto torna-se, então, definitivamente paradigmático após os conceitos sobre pintura desenvolvidos

²⁸ Merleau-Ponty, Maurice. Op. cit., p. 26.

²⁹ Um momento que poderia ser o ato inaugural dessa relação é a descrição do escudo de Aquiles no canto XVIII da *Iliada* e, como lembra Anne-Marie Lecoq, “L'intérêt de l'art des mots pour l'art des formes visibles semble ainsi dater de l'émergence même de la littérature européenne.” (Lecoq, Anne-Marie. *Poésie et peinture: le bouclier d'Achille. Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 148e année, n° 1, 2004, pp. 11-42. DOI: 10.3406/crai.2004.22686. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_00650536_2004_num_148_1_22686>. Consultado em 05 agosto 2013.), p.11.

nos *Salons* de Diderot³⁰, a obra de Winckelmann e, sobretudo, o *Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*, de Lessing. Além do mais, neste capítulo, minha palavra cerceará tanto o *metadiscorso de Balzac* sobre a figurabilidade como o modo pelo qual a escrita balzaquiana dialoga com essas questões.

Como procuro demonstrar, a questão da figurabilidade em Balzac não se relaciona com a homologia entre as artes. O termo figurabilidade incorpora a reflexão sobre as possibilidades da figuração na escritura, assim como o faz as Artes plásticas. De um lado, tenho em vista em minha discussão que a escritura estará sempre se perguntando como seria possível figurar um corpo ou um objeto a partir de uma percepção da materialidade do mundo sensível e, de outro lado, investigo quais seriam as motivações da visada balzaquiana nesse movimento.

O pensamento de Balzac sobre a figurabilidade é muito reticente nos paratextos, o que corrobora a enunciação de Merleau-Ponty a respeito da falta de uma concepção clara e *avant la lettre*. A escassez do discurso organizado como projeto é igualmente confirmada por José-Luis Diaz:

Si l'on cherche les formulations théoriques que Balzac propose de la peinture, la cueillette est maigre. Sa pensée esthétique s'exprime dans quelques rares écrits critiques, mais essentiellement dans ses récits, et d'abord dans ceux qui mettent en scène des artistes. La peinture y est moins considérée moins que telle, que dans une comparaison récurrente entre les différents arts qui, soit insisté sur leur « fraternité », soit jauge les pouvoirs comparés de la littérature et des arts rivaux.³¹

É, portanto, como já havia mencionado, no próprio texto ficcional, no esforço do traçado da figura na escritura que o texto de Balzac pensa a figurabilidade. Contudo, devo desacelerar um tanto o passo da análise do metadiscorso sobre a figurabilidade presente nos romances, pois acredito ser interessante uma breve consideração acerca da constelação literária na qual se encontra presente, historicamente, a obra de Balzac. Veremos, nessa aproximação, que a obra de Balzac é um *objeto peculiar*.

Théophile Gautier, em sua versão de crítico, deixou-nos diversos escritos de extremo interesse sobre a cultura do século XIX. Apreciações

³⁰ Sobre os *Salons* de Diderot, conferir o trabalho de Louis Marin. (*De La Représentation*. Recueil établi par Daniel Arasse, Alain Cantillon et al. Paris: Gallimard, 1994.)

³¹ Diaz, José-Luis. Op. cit., p. 80.

sobre teatro, artes plásticas, literatura, costumes, entre outros, compõem sua antologia crítica, sendo que um dos textos mais conhecidos é justamente sobre Balzac. No artigo, são analisados alguns aspectos da obra do autor francês que nos interessam particularmente. T. Gautier, autor em intensa relação com as Belas-Artes, destaca dimensões da escrita balzaquiana que já foram muito discutidas, pois de fato a caracterizam, e algumas não tão exploradas, que se referem ao espaço do desordenamento. Uma dimensão muito explorada da escritura balzaquiana, que aparece no texto de Gautier, é o esboço do tipo:

Ces éléments nouveaux introduits dans le roman ne plurent pas tout d'abord, — les analyses philosophiques, les peintures détaillées de caractères, les descriptions d'une minutie qui semble avoir en vue l'avenir, étaient regardées comme des longueurs fâcheuses, et le plus souvent on les passait pour courir à la fable. *Plus tard, on reconnut que le but de l'auteur n'était pas de tisser des intrigues plus ou moins bien ourdies, mais de peindre la société dans son ensemble, du sommet à la base, avec son personnel et son mobilier, et l'on admira l'immense variété de ses types.*³²

O termo “type”, que aparece na análise de Gautier, desvela aspectos sócio-históricos e *representa* a partir de uma apreensão do real. A obra de Gautier sobre Balzac vem a público em 1859 e já prefigura o que, no final do século, Gabriel Tarde irá determinar como “type social”:

Un type social donc, ce qu'on appelle une civilisation particulière, est un véritable système, une théorie plus ou moins cohérente, dont les contradictions intérieures se fortifient ou éclatent à la longue et la forcent à se déchirer en deux.³³

O que me chama a atenção no termo *tipo*, que começa a se construir no ambiente sócio-histórico do XIX, é a ideia de *imitação e semelhança*. O tipo é como uma estampa, uma figura impressa a partir do modelo real social:

Tel est le type national qui se répète, disons-nous, dans tous les membres d'une nation. Il peut se comparer à un sceau très grand dont l'empreinte est toujours partielle sur les diverses cires plus ou moins étroites auxquelles on l'applique, et qui même ne saurait être reconstitué en entier sans la confrontation de toutes ces empreintes.³⁴

Théophile Gautier, então, ao esboçar a mania balzaquiana pelo tipo, não deixa de ressaltar o enquadramento no qual ele é feito na escritura, a

³² Gautier, Théophile. Op. cit., p. 69-70.

³³ Tarde, Georges. *Les Lois de L'Imitation*. Paris : Éditions Kimé, 1993, p. 92.

³⁴ Ibid., p. 92.

saber, o distanciamento do ideal de beleza: “Cette profonde compréhension des choses modernes rendait, il faut le dire, Balzac peu sensible à la beauté plastique.” Percebemos que tal questão se relaciona diretamente ao referencial. Balzac não *figura* a partir de um modelo ideal de beleza: “personne n’a été moins classique”. O referente, o modelo balzaquiano, é o homem do presente, o homem do século XIX:

Cette profonde compréhension des choses modernes rendait, il faut le dire, Balzac peu sensible à la beauté plastique. Il lisait d’un œil négligent les blanches strophes de marbre où l’art grec chanta la perfection de la forme humaine. Dans le Musée des antiques, il regardait la Vénus de Milo sans grande extase, mais la Parisienne arrêtée devant l’immortelle statue, drapée de son long cachemire filant sans un pli de la nuque au talon, coiffée de son chapeau à voilette de Chantilly, gantée de son étroit gant Jouvin, avançant sous l’ourlet de sa robe à volants le bout verni de sa bottine claquée, faisait pétiller son œil de plaisir.³⁵

De acordo com a análise de Gautier e a enunciação de Tarde, estamos, ainda, no plano da representação mimética: o artista reproduz o que está sob seus olhos. O plano da realidade é visto como plano de significação, o *tipo é completamente legível*.

Mais tarde, Zola, no texto *Différences entre Balzac et moi*, iria reforçar o aspecto legível da semelhança, da significação social implicada na representação de costumes na obra de Balzac. A diferença entre eles, segundo Zola, estaria na amplitude dos projetos e no teor. A *Comédie Humaine* é vastidão, possui uma perspectiva ampla, horizontal, enquanto que Zola afirma que seus romances incidem no enfoque. O enquadramento de Zola é mais restrito : “En un mot, son œuvre veut être le miroir de la société contemporaine. Mon œuvre, à moi, sera toute autre chose. Le cadre en serait plus restreint.”³⁶ Quanto ao teor, Balzac trabalha no campo da história de costumes e da sociologia, enquanto que Zola se insere no plano científico. A leitura de Zola, tal como exposta aqui, não traz nenhuma novidade em relação ao que se costuma dizer sobre os projetos dos autores, acentuando-se ainda mais o caráter do *tipo* em Balzac. Contrariamente a Gautier, no entanto, Zola em nenhum momento traça paralelos entre a representação balzaquiana e as artes plásticas, no que respeita ao figurativo.

³⁵ Gautier, Théophile. Op. cit., p. 130.

³⁶ Zola, Émile. *Différences entre Balzac et Moi. Les Rougon-Macquart*. Paris : Gallimard, 1967, t.V, (Bibliothèque de Pléiade), p.1737.

Tudo se passa no campo do discurso social, como esperado. Entretanto, curiosamente Zola não utiliza o termo tipo. Ele emprega em seu lugar a palavra *figura*: “Mon œuvre sera moins sociale que scientifique. Balzac à l’aide de 3000 figures veut faire l’histoire de mœurs.”³⁷

Como vimos, nada se falou acerca da figurabilidade, isto é, do trabalho na escritura sobre o figural. No entanto, Gautier já tateia o desarranjo que está na força do olho balzaquiano, no espaço do figural, que desarticula a reprodução *telle quelle* do real. E essa operação da escritura, sua figurabilidade, não acontece sem convulsão: “et alors commençait une lutte plus terrible que la lutte de Jacob avec l’ange, celle de la forme et de l’idée.”³⁸

Ainda no mesmo ano, Baudelaire, em um escrito dedicado a Gautier, retoma a questão da convulsão em Balzac, da luta entre forma e ideia:

C’est bien Balzac lui-même. Et comme tous les êtres du monde extérieurs s’offraient à l’œil de son esprit avec un relief puissant et une grimace saisissante, *il a fait se convulser ses figures* ; il a noirci leurs ombres et illuminé leurs lumières. Son goût prodigieux du détail, qui tient à une ambition immodérée de tout voir, tout faire voir, de tout deviner, de tout faire deviner, l’obligeait d’ailleurs à marquer avec plus de force les lignes principales, pour sauver la perspective de l’ensemble. *Il me fait quelquefois penser à ces aquafortistes qui ne sont jamais contents de la morsure, et qui transforment en ravine les écorchures principales de la planche*. De cette étonnante disposition naturelle sont résulté des merveilles. Mais cette disposition définit généralement : les défauts de Balzac ; et pour mieux parler, c’est justement ses qualités.³⁹

Baudelaire, definitivamente, é quem destaca o espaço figural – “*il a fait se convulser ses figures*” – na representação balzaquiana. O defeito, o rabisco, transforma-se em qualidade para quem figura o mundo exterior com o *olho do espírito*. Porém, paradoxalmente, haja vista que aí se concentram identificações estéticas e ideológicas diferentes, Théophile Gautier e Baudelaire aproximam-se quando pensam sobre a representação figurativa em Balzac ao partirem da mesma fonte: a materialidade.

Gautier estabelece uma comparação com Gavarni, famoso litógrafo do século XIX: “Balzac, comme Gavarni, a vu ses contemporains”. Gautier pensa aqui na imitação, enquanto que Baudelaire compreende a matéria refigurada e não mais imitada: “– *Il me fait quelquefois penser à ces*

³⁷ Ibid.1736.

³⁸ Gautier, Théophile. Op. cit., p. 72.

³⁹ Baudelaire, Charles. *Théophile Gautier*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 47 .

aquafortistes qui ne sont jamais contents de la morsure, et qui transforment en ravine les écorchures principales de la planche.” Já Georges Tarde, que não se refere a Balzac, mas reflete sobre o tipo, também ressalta a materialidade e a imitação, pois o compara à *empreinte*: “Il peut se comparer à un sceau très grand dont l’empreinte est toujours partielle sur les diverses cires plus ou moins étroites auxquelles on l’applique.”

Após esse breve *survol*, notamos que o trabalho de figuração de Balzac é dissonante, mas não totalmente diferente e em oposição ao arcabouço contemporâneo. A dissonância é, segundo minha leitura, a dialética da força libidinal do traço figurativo balzaquiano em trabalho, a *convulsão da figura*, como na acepção de Baudelaire, e o traço *figurativo* presente na escritura.

1.3 – O Olho figural

Partindo desse referencial epistemológico oitocentista sobre a questão da representação figurativa no texto ficcional, da atribuição ao texto de um rosto, de uma forma, de uma *figura* para o mundo sensível, passo à construção do pensamento balzaquiano sobre a figurabilidade. Em que espaço esse pensamento se constrói? Como *figura* a escrita balzaquiana?

Se, como mencionei anteriormente, a elaboração das questões estéticas acerca da figurabilidade é escassa nos paratextos balzaquianos, ainda mais pelo fato de *a concepção não antecipar a expressão*, vamos, de fato, encontrá-la no texto ficcional. O pensamento estético balzaquiano não se ausenta da narrativa, já que, justaposto ao encadeamento narrativo, à apresentação do drama, aos diálogos dos personagens, à construção do quadro descritivo, há um metadiscurso, *uma voz presente* que se constrói em torno da atribuição da visibilidade à escritura.

Novamente, percebemos uma dissonância na escritura balzaquiana, dessa feita em relação ao modelo realista da segunda metade do século XIX. Balzac *deixa transparecer uma voz explicativa* na descrição, ao figurar, enquanto que Zola e Flaubert, por exemplo, objetam qualquer tipo de

digressão explicativa⁴⁰. Contrariamente, em Balzac, nas passagens descritivas há uma fusão entre o figurativo e o pensamento que o sustenta. Para Aude Dérueille, “le plus souvent une cheville métadiscursive ouvre ou ferme la séquence descriptive. Ce métadiscours, sous ses formes diverses (« un mot sur la topographie » ou bien « une description »), fait apparaître le narrateur sur le devant de la scène fictionnelle.”⁴¹

Uma diferença deve ser ressaltada aqui. Minha leitura não incide sobre problemáticas oriundas da narratologia. Sendo assim, se o metadiscurso está ou não encadeado na ordem narrativa, se a voz é do narrador ou do personagem e que consequências o metadiscurso suscita na economia narrativa não são o foco principal deste estudo. Obviamente, não é minha intenção ignorar a tessitura narrativa; porém, a ideia é abrir um espaço de leitura crítica no romance balzaquiano sempre considerado como o “modelo” do romance legível e organizado segundo algumas regras estáveis de fluxo narrativo – pensemos no já clássico “narrador onisciente” balzaquiano. O intento é dar espaço para outra possibilidade de leitura, ou seja, apreciar o agir do *olho* estético balzaquiano na construção figurativa de seu “monde écrit”. Diz Lyotard que um quadro não é para ser lido, devemos “desfrutar” o quadro– como Klee entendia. E o mesmo é dito para o discurso:

Lui aussi se donne à brouter, et pas seulement à comprendre. Lui aussi en appelle à l’œil, lui aussi est énergétique. Traçons les parcours de l’œil dans le champ du langage, saisissons le bougé-fixe, épousons les vallonnements de la métaphore, qui est accomplissement du désir, et alors on verra comment l’extériorité, la force, l’espace formé, peuvent être présents dans l’intériorité, dans la signification fermée.⁴²

Sem medo de uma *riposte* sobre um risco de generalização que preludio agora, afirmo que nenhuma passagem teórica, como essa de Lyotard, enuncia tão corretamente a *liaison érotique* entre a escritura balzaquiana e a

⁴⁰ Cito o exemplo de Aude Dérueille sobre a questão. Flaubert, à procura do nome de um inseto para a composição de uma descrição em *L’Éducation Sentimentale*, *requer uma descrição “désambiguïsante”*: “Flaubert travaille à une description de la forêt de Fontainebleau pour *L’Éducation Sentimentale*. Sand, à qui il a demandé le nom d’un insecte lacustre, lui propose le mot « d’alcyons ». Voici la réaction de Flaubert : [...] vous m’envoyez pour remplacer le mot « libellules » celui d’« alcyons ». Georges Pouchet m’a indiqué celui de guerre des lacs (genre gerris). Eh bien ! ni l’un ni l’autre ne me convient parce qu’ils ne font pas tout de suite image pour le lecteur ignorant.” (Dérueille, Aude. Op. cit., p. 141.).

⁴¹ Ibid., p. 142.

⁴² Lyotard, Jean- François. Op. cit., p. 15.

produção figurativa. Há, nesse trecho, uma concentração vigorosa dos traços de figurabilidade, os quais se encontram maneados na escritura de Balzac: o olho da linguagem, a dialética entre o *lógos* e o *páthos*, a metáfora descomedida, a materialidade externa apreendida nas descrições, o corpo intenso e a fome de invadir o invisível para figurá-lo.

“L’œil, c’est la force”, nas palavras de Lyotard. Não muito diferente do que pensa o metadiscurso de Balzac sobre esse órgão em *Gaudissart II*:

Il ne s’agit encore que de plaire à l’organe le plus avide et le plus blasé qui se soit développé chez l’homme depuis la société romaine, et dont l’exigence est devenue sans bornes, grâce aux efforts de la civilisation la plus raffinée. Cet organe, c’est l’œil des Parisiens !...⁴³

O olho consome a matéria, deseja-a e a figurabilidade da *Comédie Humaine*, que está intensamente fundida com a ideia de materializar – talvez até mais que de objetificar –, toma forma impulsionada pela avidez do olho. A energia empregada na figuração da matéria, que discuto aqui, está dissociada da *representação objetiva da realidade*, que, é importante frisar, também faz parte do mundo da *Comédie Humaine*. O olho da linguagem quer mais:

Un mot sur les effets naturels d’optique, d’architecture, de décor ; un mot court, décisif, terrible ; un mot, qui est de l’histoire faite sur place. Le livre où vous lisez cette page instructive se vend rue de Richelieu, 76, dans une élégante boutique, blanc et or, vêtue de velours rouge, qui possédait une pièce en entresol où le jour vient en plein de la rue de Ménars, et vient, comme chez un peintre, franc, pur, net, toujours égal à lui-même.⁴⁴

O efeito é unir a escritura ao visível concreto: “histoire faite sur place”. O momento figurativo no andamento da narrativa possui uma propriedade de isolamento da lógica narrativa, instaurando um tempo diferente não somente do curso da leitura, mas também da apreensão estética da escritura:

Une description accentue donc la relation du lecteur à quelques opérations fondamentales de la langue (la dérivation, l’équivalence, la hiérarchie, la classification), suscite un statut de lecteur (le descriptaire) sollicité dans une activité spécifique, et, notamment, « débrayé » des

⁴³ Balzac. *Gaudissart II. La Comédie Humaine*. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Paris: Gallimard, 1979, v. 10 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 847. Com exceção de indicação contrária, as referências aos romances de *La Comédie Humaine*, neste estudo, reportam-se à edição supracitada, publicada em 12 volumes.

⁴⁴ Ibid., p. 850.

attentes et du suspens proprement logico-narrative du récit (...). Mais il focalise également l'attention du lecteur sur un élément sémantique du texte, quel qu'il soit, personnage ou objet, action ou situation, habitat, habitant ou habitude. Par la même, par la durée de l'insistance textuelle qui focalise, met en relief, distingue, « bloque », « arrête », il déclenche chez le lecteur, outre divers effets de sidération que peut provoquer l'ostentation du savoir-faire stylistique et de la compétence lexicale de l'auteur, outre certains jugements esthétiques, diverses stratégies herméneutiques. Si l'auteur s'arrête (m'arrête) sur cet élément de l'univers textuel, s'il le promeut à une importance, à quoi va servir cet élément ? Quel est l'enjeu (qu'y a-t-il à « gagner ») dans cette monopolisation, dans cette occupation du texte par une donnée permanente ? Que cache cette tautologie ? que peut prouver l'auteur en faisant ce “sur-place” descriptif?⁴⁵

O próprio livro que está nas mãos do leitor, ou seja, *Gaudissart II*, está inserido num mundo figurado, ele está à venda entre brancos e dourados, veludos de cor avermelhada, iluminado pela luz do dia, não a luz natural imitada, mas aquela já *transfigurada*: trata-se de uma luz que se achega “comme chez un peintre”.

Baudelaire, novamente, é quem atribui ambiguidade ao caráter da observação realista na *Comédie Humaine*: “J’ai maintes fois été étonné que la grande gloire de Balzac fût passer pour un observateur; il m’avait toujours semblé que son principal mérite était d’être un visionnaire et un visionnaire passionné”.⁴⁶ O adjetivo “visionnaire” relaciona-se não somente à noção de idealismo, mas também à própria arte visual. “Visionnaire” como aquele que trabalha o “ver”, como propõe Jean-Luc Nancy:

Il pourrait bien que le cœur de l’art visuel (c’est-à-dire aussi bien sinon plus, “*visionnaire*”...) soit constitué par une double instance : d’une part l’intervention active dans le visible, c’est-à-dire le thème formel (...) et d’autre part l’œil s’éprouvant lui-même dans le mouvement ou la poussée.⁴⁷

Há, portanto, a observação segundo a qual Balzac irá decodificar a sociedade, criar o *tipo social* e o olho. O olho não observa, ele *desfruta*. É através dele que o visível e o invisível tornam-se *visuais*, sendo o olho um produtor de sensação.

E *quem* olha? E quem olha *figura*? Onde essa operação estaria enquadrada na narrativa?

⁴⁵ Hamon, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette Supérieur, 1993, p. 82-83.

⁴⁶ Baudelaire, Charles. Op. cit., p. 46.

⁴⁷ Nancy, Jean-Luc. *L’Autre Portrait*. Paris: Galilée, 2014, p. 31-32. Itálico meu.

1.3.1 – *La Maison du chat-qui-pelote* – Vertigem: quem olha quem?

O *incipit* do romance *La Maison du chat-qui-pelote*, como exemplo metadiscursivo, é uma demonstração vertiginosa da força do olho nos processos figurativos da *Comédie Humaine*. Embora as digressões explicativas justapostas ao ato figurativo sejam mais tímidas, o metadiscurso é identificado em ato. A tensão é provocada, na leitura do texto, pela visão periférica da narrativa que desestabiliza a noção de texto clássico-legível e legível-realista⁴⁸ que constitui, também, o texto balzaquiano.

Mas, antes, são necessárias algumas considerações sobre a ocorrência textual da força do olho no processo figurativo. No texto fictício, encontramos uma configuração específica para que ocorra a figurabilidade. Ela está, de fato, associada ao descritivo que é, segundo P. Hamon, uma manifestação “textuelle, à se présenter sous forme de description, c’est-à-dire sous la forme d’une *unité stylistique* dotée d’une certaine autonomie, et pourvue de certaines marques.”⁴⁹ Essa unidade estilística, sobretudo nos textos legíveis-clássicos, possui uma função demarcativa e justificativa.⁵⁰

⁴⁸ “Dans le texte lisible-réaliste, la description est aussi chargée de neutraliser le faux, de provoquer un « effet de vérité » (un « faire croire » à), de même d’ailleurs que dans les « enclaves » réalistes (leurres ou résolution de l’énigme) du texte étrange ou fantastique. De fait, tout système descriptif qui « dure » dans un texte, qui donc « occupe » et « saisit » un fragment de texte plus ou moins étendu, toute déclinaison et constitution de « série » tend à provoquer, par elle-même, un « effet de preuve », d’autorité, un effet persuasif, qu’il s’agisse de décliner un lexique (une chaîne d’associations ou de dérivations), de reproduire une nomenclature (les parties lexicalisées d’un même tout) ou de dérouler un protocole (les moments préprogrammés et sériés d’une même action).” (Hamon, Philippe. *Du descriptif*. Op. cit., p. 51.)

⁴⁹ Ibid., p. 165. Itálicos meus.

⁵⁰ “Récit et description dans le texte classique passent donc leur temps à se justifier mutuellement, selon ce qui apparaît autant comme une complicité que comme un conflit. Et cette complicité passe essentiellement par l’utilisation, souvent hypertrophiée dans certains genres réalistes-naturalistes, ou pédagogiques, d’une thématique justificatrice, sorte de thématique vide, ou postiche, qui tend à occuper prioritairement le cadre de la description elle-même (frontières internes et externes), sorte thématique phatique destinée à assurer le vraisemblable global de l’énoncé et à embrayer – désembrayer les parties différentes et différents pactes de lecture qui se succèdent dans le flux textuel. Il s’agit bien, dans le texte classique, c’est là son problème spécifique, à la fois de marquer et de conserver les frontières entre éléments textuels différents, mais aussi de « naturaliser » ces frontières, de justifier ces frontières, de gommer les points de sutures trop évidents entre des modes d’énonciations différentes, en les faisant prendre en charge par l’énoncé.” (Ibid., 171.)

Ainda segundo P. Hamon, essa função demarcativa e justificativa será *modalizada* no texto primeiramente pelo olhar dos personagens⁵¹ (vouloir voir → savoir voir → pouvoir voir), em seguida pela palavra dos personagens (vouloir dire → savoir dire → pouvoir dire) e finalmente pelo fazer dos personagens (vouloir faire → savoir faire). Outra questão importante sublinhada por Hamon sobre a presença do descritivo na narrativa é a “estética da descontinuidade”. Algo se *desprende* do curso normal da narrativa.

Embora não me dedique a uma visada crítica narratológica, como mencionei anteriormente, ou seja, não pretendo esmiuçar o funcionamento do descritivo na narrativa nem a “função” que o processo figurativo empreenderia na economia narrativa, percebo que na unidade estilística descontínua, que nesse caso corresponde ao descritivo, um espaço se abre para a figura:

Entre l’opposition et la différence, il y a la différence de l’espace du texte à l’espace de la figure. Cette différence n’est pas de degré, elle est constitutive d’un écart ontologique, les deux espaces sont deux ordres du sens, qui communiquent, mais qui par conséquent sont séparés. Il faut dire plutôt espace *textuel* qu’espace du texte, espace *figural* qu’espace de la figure.⁵²

No espaço figural, que corresponde textualmente ao *descritivo*, é que podemos identificar o energético movimento do *olho* do texto balzaquiano, que desestabiliza o curso normal da legibilidade esperada. Assim, o *incipit* de *La Maison du chat-qui-pelote* está demarcado pela *modalização* (sabem ver, querem ver e podem ver) do olhar na narrativa: os personagens olham. Balzac investiga a figurabilidade ao delegar à narrativa uma vertiginosa troca de olhares.

O narrador, que se autoproclama um *flâneur*, atribui imediatamente uma dinâmica à narrativa. O *flâneur* enquadra a cena: estamos diante de uma casa singular, na frente dela é detectado um jovem examinando a casa e, em seguida, ambos focalizam as janelas. Dessa perspectiva será construído um jogo contemplativo entre os olhares externos (o *flâneur* e o jovem) e os olhares internos (Mademoiselle Agustine e seu pai, por exemplo).

⁵¹ Segundo Hamon, o termo personagem engloba também narrador e autor.

⁵² Lyotard, Jean-François. Op. cit., p. 211.

Pequena digressão sobre a janela: o enquadramento de uma descrição através de uma janela, o *pouvoir-voir* dos personagens, é uma *figura* de demarcação de espaço⁵³ recorrente na literatura e, em geral, no romance clássico-legível. Num plano estético, a janela “encarna metáforas teóricas” que, passando-se a palavra a P. Hamon:

(...) d’Alberti à Zola, définissent, en des termes qui peuvent varier, l’œuvre d’art comme une fenêtre ouverte sur la création, comme une mise en spectacle illusionniste et réaliste du monde. Le miroir, qui renvoie au personnage son portrait, ou la porte qui « encadre » telle scène ou tel portrait de personnage ne sont, par exemple, que des variantes de la fenêtre qui encadre ou introduit un paysage.⁵⁴

Entretanto, a janela é também o lugar do espetáculo e do voyeurismo, ou seja, dos atos do desejo. Nesse romance, há uma contemplação que chamo de visão periférica, num ritmo de vaivém, entre o jovem fora da casa e os personagens em seu interior. O desejo diverso dos observadores é detectado pela atuação do metadiscurso. Não há confusão das vozes no processo de figurabilidade, já que a cada mudança de perspectiva uma voz desengajada do encadeamento lógico-narrativo⁵⁵ controla o processo, *figurando a figura*. Analisemos o ritmo do olho figural por partes.

Primeiramente, o jovem é visto e olha, mas não olha da mesma maneira que o narrador: ele não aprecia a *parte*, como sabe o narrador, essencial da casa, isto é, o primeiro andar:

Par une matinée pluvieuse, au mois de mars, *un jeune homme, soigneusement enveloppé dans son manteau, se tenait sous l’auvent de la*

⁵³ “Parmi les différentes figures de démarcation de l’espace (porte, miroir, cadre, tableau, trou, etc), la fenêtre semble pourtant avoir une fonction spécifique, en principe double : d’une part, elle constitue un passage entre l’intérieur (la maison, l’espace privé) et l’extérieur (le « monde », l’espace public) ; d’autre part, elle ouvre par son cadre un espace de la représentation qui est inévitablement délimité, et en cela paradigmatique. Or, la fenêtre balzacienne, par sa double fonction d’ouverture et de passage, attire inévitablement le regard, excite le voyeurisme, implique un dévoilement : seuil essentiel d’une dialectique entre le dedans et le dehors (...)”. (Del Lungo, Andrea. Fenêtres à l’envers (perversions effractions pénétrations). *Envers balzaciens*, sous la direction d’Andrea Del Lungo et Alexandre Péraud. *La Licorne*, n° 56, 2001, p. 87-102 (dans ce même volume, voir aussi l’« Avant-propos », p. 3). Disponível em: <http://www.andreadellungo.com/wp-content/uploads/2013/06/fenêtres_a_l_envers.pdf>. Consultado em 10 maio 2015.), p.87.

⁵⁴ Hamon, Philippe. *Du descriptif*. Op. cit., p. 174-175.

⁵⁵ “(...) le fonctionnement de la description balzacienne est souvent différent de celui des descriptions réalistes. Chez les auteurs réalistes, les séquences descriptives sont insérées dans une suite d’actions, comme « ouvrir la fenêtre » / description du paysage / fermer la fenêtre ». Le narrateur étant inexprimé, il est logique que le « regard descripteur » soit celui du personnage. Chez Balzac, la description est souvent digressive.” (Déruelle, Aude. Op. cit., p. 141.)

*boutique qui se trouvait en face de ce vieux logis, et paraissait l'examiner avec un enthousiasme d'archéologue (...) Le jeune homme semblait plein de dédain pour cette partie essentielle de la maison, ses yeux ne s'y étaient pas encore arrêtés.*⁵⁶

Pois o desejo do jovem está no terceiro andar:

Son attention se portait particulièrement au troisième, sur d'humbles croisées dont le bois travaillé grossièrement aurait mérité d'être placé au Conservatoire des arts et métiers pour y indiquer les premiers efforts de la menuiserie française. Ces croisées avaient de petites vitres d'une couleur si verte, que, sans son excellente vue, le jeune homme n'aurait pu apercevoir les rideaux de toile à carreaux bleus qui cachaient les mystères de cet appartement aux yeux des profanes.⁵⁷

Além disso, o narrador denuncia o olhar dos três comerciantes, ignorados pelo jovem:

Cet inconnu se dépitait si bien au moment où l'on ouvrit précipitamment la lucarne du grenier, qu'il n'y vit pas apparaître trois joyeuses figures rondelettes, blanches, roses, mais aussi communes que le sont les figures du Commerce sculptées sur certains monuments.⁵⁸

Os três olham-no com desdém:

(...) puis tous prirent une expression malicieuse en regardant le badaud qu'ils aspergèrent d'une pluie fine et blanchâtre dont le parfum prouvait que les trois mentons venaient d'être rasés. Élevés sur la pointe de leurs pieds, et réfugiés au fond de leur grenier pour jouir de la colère de leur victime, les commis cessèrent de rire en voyant l'insouciant dédain avec lequel le jeune homme secoua son manteau, et le profond mépris que peignit sa figure quand il leva les yeux sur la lucarne vide.⁵⁹

O jovem olha para mademoiselle Augustine:

En ce moment, une main blanche et délicate fit remonter vers l'imposte la partie inférieure d'une des grossières croisées du troisième étage, au moyen de ces coulisses dont le tourniquet laisse souvent tomber à l'improviste le lourd vitrage qu'il doit retenir. Le passant fut alors récompensé de sa longue attente.⁶⁰

Ela o vê:

Semblable à ces fleurs de jour qui n'ont pas encore au matin déplié leur tunique roulée par le froid des nuits, la jeune fille, à peine éveillée, laissa errer ses yeux bleus sur les toits voisins et regarda le ciel; puis, par une sorte d'habitude, elle les baissa sur les sombres régions de la rue, où ils rencontrèrent aussitôt ceux de son adorateur. La coquetterie la fit sans doute souffrir d'être vue en déshabillé, elle se retira vivement en arrière,

⁵⁶ Balzac. *La Maison du chat-qui-pelote*, I, p. 39.

⁵⁷ Ibid., p. 40.

⁵⁸ Ibid., p. 42.

⁵⁹ Ibid., loc. cit..

⁶⁰ Ibid., p. 43.

le tourniquet tout usé tourna, la croisée redescendit avec cette rapidité qui, de nos jours, a valu un nom odieux à cette naïve invention de nos ancêtres, et la vision disparut. Il semblait à ce jeune homme que la plus brillante des étoiles du matin avait été soudain cachée par un nuage.⁶¹

Guillaume, pai de Augustine, olha o jovem:

Pendant ces petits événements, les lourds volets intérieurs qui défendaient le léger vitrage de la boutique du Chat-qui-pelote avaient été enlevés comme par magie. La vieille porte à heurtoir fut repliée sur le mur intérieur de la maison par un serviteur vraisemblablement contemporain de l'enseigne, qui d'une main tremblante y attacha le morceau de drap carré sur lequel était brodé en soie jaune le nom de Guillaume, successeur de Chevrel (...)

Mais, en ce moment, le vieux drapier ne fit aucune attention à ses apprentis. Il était occupé à chercher le motif de la sollicitude avec laquelle le jeune homme en bas de soie et en manteau portait alternativement les yeux sur son enseigne et sur les profondeurs de son magasin.⁶²

A cada troca de olhar, a *figuração* toma conta da narrativa, mas quem a realiza é sempre a mesma voz. Limitar-me-ei a uma passagem apenas para ilustrar o metadiscurso acerca da figurabilidade. Toda a cena pode ser compreendida somente, segundo o narrador, ao voltarmos “quelques mois avant la scène par laquelle commence cette histoire”. A analepse, figura de estilo cara ao texto balzaquiano, funciona como um metadiscurso sobre os procedimentos figurais da cena na qual os personagens trocam olhares. Trata-se do desejo pelo figurativo. O jovem que está diante da casa é, na verdade, um pintor. Balzac quer expressar, na narrativa, o desejo desse olhar figurativo, maneira pela qual o figural se insere no texto.

Tel était l'état des choses dans cette petite république, qui, au milieu de la rue Saint-Denis, ressemblait assez à une succursale de la Trappe. Mais pour rendre un compte exact des événements extérieurs comme des sentiments, *il est nécessaire de remonter à quelques mois avant la scène par laquelle commence cette histoire*. A la nuit tombante, un jeune homme passant devant l'obscur boutique du Chat-qui-pelote y était resté un moment en contemplation à l'aspect *d'un tableau qui aurait arrêté tous les peintres du monde*. Le magasin, n'étant pas encore éclairé, formait un plan noir au fond duquel se voyait la salle à manger du marchand. Une lampe astrale y répandait ce jour jaune qui donne tant de grâce aux tableaux de l'école hollandaise. Le linge blanc, l'argenterie, les cristaux formaient de brillants accessoires qu'embellissaient encore de vives oppositions entre l'ombre et la lumière. La figure du père de famille et celle de sa femme, les visages des commis et les formes pures d'Augustine, à deux pas de laquelle se tenait une grosse fille jouffle,

⁶¹ Balzac. *La Maison du chat-qui-pelot*, I, p.43.

⁶² Ibid., loc. cit..

composaient un groupe si curieux ; ces têtes étaient si originales, et chaque caractère avait une expression si franche ; on devinait si bien la paix, le silence et la modeste vie de cette famille, que, pour un artiste accoutumé à exprimer la nature, il y avait quelque chose de désespérant à vouloir rendre cette scène fortuite. Ce passant était un jeune peintre, qui, sept ans auparavant, avait remporté le grand prix de peinture. Il revenait de Rome. Son âme nourrie de poésie, *ses yeux rassasiés* de Raphaël et de Michel-Ange, avaient soif de la nature vraie, après une longue habitation du pays pompeux où l'art a jeté partout son grandiose.⁶³

Sendo assim, o processo de figurabilidade, embora exista uma incrível mobilidade do olhar dos diferentes personagens, pertence a um único discurso, o do narrador, que é quem controla esse processo. Operação possível porque estamos diante “*d'un tableau qui aurait arrêté tous les peintres du monde.*” A figurabilidade pensada por Balzac, detectada, aqui, como metadiscurso, parte da voracidade do olhar – “*ses yeux rassasiés de Raphaël et de Michel-Ange, avaient soif de la nature vraie*” – e será determinante de intensidade – *il y avait quelque chose de désespérant à vouloir rendre cette scène fortuite* – que, segundo sua gradação, irá no interior da *Comédie Humaine*, como teremos a oportunidade de discutir, da representação figurativa ao figural e, finalmente, à desfiguração. De maneira que é o olho que vê o *operador* da figurabilidade da narrativa e não necessariamente o ponto de vista do personagem. Ele desenvolve-se em torno de uma *poética* que deseja atribuir à escrita um status de obra de arte. Entretanto, a poética balzaquiana não acontece *avant la lettre*, ela é sempre ato em constante movimento no interior da *Comédie Humaine*.

Como conclusão sobre a operabilidade figural do olho do texto balzaquiano, gostaria de relembrar que, se em *Gaudissart II*, como mencionei anteriormente, o olho aparece enunciado como o órgão a estar em evidência, em *L'Élixir de longue vie*, um romance de 1831 que se encontra publicado nos *Études Philosophiques* e é portanto anterior a *Gaudissart II*, o órgão já aparece como *figura isolada*. É importante ressaltar que o metadiscurso *passeia* pelos romances balzaquianos, não se restringindo aos romances dos *Études Philosophiques*, por exemplo. Na comparação entre esses dois

⁶³ Balzac. *La Maison du chat-qui-pelot*, I, p. 52.

romances, vemos como a reflexão sobre a importância estética do olho retorna após essa aparição prévia.

1.3.2 – *L'Elixir de longue Vie* – o *portrait* do olho.

Olho como órgão isolado. A presença desse órgão isolado na narrativa não é estranha no nível da narrativa, visto que se trata de um romance fantástico. Em *L'Elixir de longue Vie*, uma versão balzaquiana do mito de Don Juan, o pai do personagem principal, no leito de morte, desvela um segredo ao filho. A ele pertencia um líquido sobrenatural que seria capaz de ressuscitá-lo quando fosse aplicado por todo seu corpo. Don Juan, de índole libertina e perversa, decide embeber apenas *um olho* do pai com o líquido:

Quand il arriva près de la tête, il fut même contraint d'attendre un moment, tant il frissonnait. Mais ce jeune homme avait été, de bonne heure, savamment corrompu par les mœurs d'une cour dissolue ; une réflexion digne du duc d'Urbin vint donc lui donner un courage qu'aiguillonnait un vif sentiment de curiosité, il semblait même que le démon lui eût soufflé ces mots qui résonnèrent dans son cœur : — *Imbibe un œil !* Il prit un linge, et, après l'avoir parcimonieusement mouillé dans la précieuse liqueur, il le passa légèrement sur la paupière droite du cadavre. L'œil s'ouvrit.⁶⁴

A última frase da passagem dá abertura ao *portrait* desse órgão voraz:

Il voyait un œil plein de vie, un œil d'enfant dans une tête de mort, la lumière y tremblait au milieu d'un jeune fluide ; et, protégée par de beaux cils noirs, elle scintillait pareille à ces lueurs uniques que le voyageur aperçoit dans une campagne déserte, par les soirs d'hiver. Cet œil flamboyant paraissait vouloir s'élancer sur don Juan, et il pensait, accusait, condamnait, menaçait, jugeait, parlait, il criait, il mordait. Toutes les passions humaines s'y agitaient. C'était les supplications les plus tendres : une colère de roi, puis l'amour d'une jeune fille demandant grâce à ses bourreaux ; enfin le regard profond que jette un homme sur les hommes en gravissant la dernière marche de l'échafaud. Il éclatait tant de vie dans ce fragment de vie, que don Juan épouvanté recula, il se promena par la chambre, sans oser regarder cet œil, qu'il revoyait sur les planchers, sur les tapisseries. La chambre était parsemée de pointes pleines de feu, de vie, d'intelligence. Partout brillaient des yeux qui aboyaient après lui.⁶⁵

“Um fragmento de vida”, um órgão sem corpo. Um olho que pode devorar o mundo sensível, o olho que “desfruta” ou de capacidade *háptica*,

⁶⁴ Balzac. *L'Elixir de longue vie*, XI, p.483. Itálicos do autor.

⁶⁵ Ibid, p.483-484.

nos termos deleuzianos: “*il mordait.*” É também, diria, o olho da linguagem: “il pensait, accusait, condamnait, menaçait, jugeait, parlait, il criait (...)”.

Segundo Deleuze, a pintura evidencia a presença do olho em nosso corpo. Esse é o órgão que impulsiona a apreciação e a sensação estéticas. O olho, segundo o filósofo, é polivalente na medida em que passa a se relacionar com os outros sentidos de nosso corpo que não somente a visão. Possui, igualmente, uma função dupla: é não orgânico na construção subjetiva do valor estético e orgânico em sua atuação objetiva, pois nos coloca diante da realidade de um corpo resultante da representação:

La peinture nous met des yeux partout : dans l’oreille, dans le ventre, dans les poumons (le tableau respire...). C’est la double définition de la peinture : subjectivement elle investit notre œil, qui cesse d’être organique pour devenir organe polyvalent et transitoire ; objectivement, elle dresse devant nous la réalité d’un corps, lignes et couleurs libérées de la représentation organique. Et l’un se fait par l’autre : la pure présence du corps sera visible, en même temps que l’œil sera l’organe destiné de cette présence.⁶⁶

Mas, poderíamos pensar, de forma semelhante à pintura, um olho para a escritura? Como vimos, Balzac pensa que sim. Minha hipótese é de que esse é o impulsor da *produção* de figuras na escritura balzaquiana, mesmo que no *Avant-propos de la Comédie Humaine* Balzac enuncie que o motor figurativo deveria ser encontrado nas razões sociais – “ce moteur social” –, instaurando, dessa maneira, uma relação de causalidade, aspecto que tem permitido leituras críticas orientadas por uma ontologia do ser social. Na verdade, ele está inventando para si mesmo um *ethos* de escritor objetivo:

(...) S’en tenant à cette reproduction rigoureuse, un écrivain pouvait devenir un peintre plus ou moins fidèle, plus ou moins heureux, patient ou courageux des types humains, le conteur des drames de la vie intime, l’archéologue du mobilier social, le nomenclateur des professions, l’enregistreur du bien et du mal ; mais, pour mériter les éloges que doit ambitionner tout artiste, ne devais-je pas étudier les raisons ou la raison de ces effets sociaux, surprendre le sens caché dans cet immense assemblage de figures, de passions et d’événements. Enfin, après avoir cherché, je ne dis pas trouvé, cette raison, ce moteur social, ne fallait-il pas méditer sur les principes naturels et voir en quoi les Sociétés s’écartent ou se rapprochent de la règle éternelle, du vrai, du beau ? Malgré l’étendue des prémisses, qui pouvaient être à elles seules un ouvrage, l’œuvre, pour être entière, voulait une conclusion. Ainsi dépeinte, la Société devait porter avec elle la raison de son mouvement.⁶⁷

⁶⁶ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. La Logique de La Sensation*. Paris: Seuil, 2002, p. 54.

⁶⁷ Balzac. “Avant-propos” de *La Comédie Humaine*. Op. cit., p. 288.

Entretanto, a relação entre a escritura balzaquiana e a questão estética é mais complexa. Ela é polivalente, assim como o olho. Ela incorpora tanto a figuração como o figural, a objetividade da observação e a lógica da sensação: dialética entre o tipo social e a figurabilidade do corpo intenso nos *portraits*.

1.4 – *La Bourse* – Quando figurar não é somente narrar

Outro exemplo de romance em que, justaposto à narrativa, encontramos o metadiscorso acerca da figurabilidade é *La Bourse*. Quase uma novela, essa narrativa que não ultrapassa 100 páginas é uma pequena joia sobre a figurabilidade. Há uma concentração, uma síntese entre o metadiscorso e a narrativa e, novamente, as digressões são mais escassas e a reflexão sobre a figurabilidade realmente produz-se no ato, na produção da figura. Mais que um *tópos* da representação do artista na obra de arte, ela constitui uma aventura da escritura balzaquiana no espaço figural.

O romance é uma exploração curta e densa da figurabilidade. A figura encontra-se, aí, isolada e não há muita história para contar. A narrativa gira em torno de um evento no qual mãe e filha, que vivem uma vida modesta e misteriosa – mistério que coloca o personagem principal, o pintor Hipollyte Schinner, em constante dúvida acerca do caráter das duas –, são suspeitas de roubar a bolsa do pintor em uma noite de jogo. Ao final, constatamos que tudo não passara de um mal-entendido. O que me chama a atenção no romance é a tentativa, não de fazer de melhor maneira na escrita o figurativo que se faz na pintura, mas de poder ir além.

Nesse sentido, o *incipit* do romance é um tratado sobre os efeitos de luz:

Il est pour les âmes faciles à s'épanouir une heure délicieuse qui survient au moment où la nuit n'est pas encore et où le jour n'est plus. La lueur crépusculaire jette alors ses teintes molles ou ses reflets bizarres sur tous les objets, et favorise une rêverie qui se marie vaguement aux jeux de la lumière et de l'ombre. Le silence qui règne presque toujours en cet instant le rend plus particulièrement cher aux artistes qui se recueillent, se mettent à quelques pas de leurs œuvres auxquelles ils ne peuvent plus travailler, et ils les jugent en s'enivrant du sujet dont le sens intime éclate alors aux yeux intérieurs du génie. Celui qui n'est pas demeuré pensif près d'un ami, pendant ce moment de songes poétiques, en

comprendra difficilement les indicibles bénéfiques. A la faveur du clair-obscur, les ruses matérielles employées par l'art pour faire croire à des réalités disparaissent entièrement. S'il s'agit d'un tableau, les personnages qu'il représente semblent et parler et marcher: l'ombre devient ombre, le jour est jour, la chair est vivante, les yeux remuent, le sang coule dans les veines, et les étoffes chatoient.⁶⁸

A correspondência com a escritura parece não existir no trecho citado. A primeira impressão de leitura é de que se trata da transposição do discurso de uma técnica pictural, do uso da luz e, mais especificamente, do claro-escuro, sendo que, portanto, a descrição do uso da luz não produziria nenhuma reflexão sobre a figurabilidade da escritura. No entanto, ao fazê-lo, ao transpor o discurso técnico para a narrativa, o quadro pictural é composto. A técnica, na verdade, acaba compondo e figurando a luz do espaço narrativo, no lugar de simplesmente descrever a luz ambiente do quadro sem as referências técnicas, caso em que, talvez, não teríamos uma *sensação* tão *presente* da luz. Ao falar de como acontece a *expressão* da luz – agora, podemos então falar em metadiscurso –, o olho pode, então, perceber sua presença quase material: “l'ombre devient ombre, le jour est jour, la chair est vivante, les yeux remuent, le sang coule dans les veines, et les étoffes chatoient.”

Ressaltarei a seguir apenas os momentos em que a figuração se pensa figurando, como no caso acima, haja vista que por todo o romance obtemos longas descrições dos personagens e do espaço. Após um tombo da escada em que pintava, queda causada devido ao devaneio provocado pela luz, o olho do artista percebe uma figura e, vejamos, ela é descrita a partir de uma motivação figurativa que não está comprometida com a *ilustração* de um objeto que deve ser reconhecível no mundo sensível:

Il reprit bientôt connaissance et put apercevoir, à la lueur d'une de ces vieilles lampes dites à double courant d'air, la plus délicieuse tête de jeune fille qu'il eût jamais vue, une de ces têtes qui souvent passent pour un caprice du pinceau ; mais qui tout à coup réalisa pour lui les théories de ce beau idéal que se crée chaque artiste et d'où procède son talent. Le visage de l'inconnue appartenait, pour ainsi dire, au type fin et délicat de l'école de Proudhon, et possédait aussi cette poésie que Girodet donnait à ses figures fantastiques.⁶⁹

⁶⁸ Balzac. *La Bourse*, I, p. 413.

⁶⁹ Ibid., p. 414.

A semelhança aludida não diz respeito a um retrato feminino real. Ao contrário, trata-se da reprodução ou da tentativa de reprodução de um *figurativo* na escrita. Posso falar em metadiscurso, pois essa reprodução está muito mais do lado de uma autorreflexão que do emprego da écfrase, por exemplo. Não se trata de descrever o objeto de arte, mas de refigurá-lo no texto, daí as justaposições e a dissolução da legibilidade. Como reconhecer no mundo sensível um rosto que “appartenait, pour ainsi dire, au type fin et délicat de l'école de Proudhon, et possédait aussi cette poésie que Girodet donnait à ses figures fantastiques”?

Ainda sobre a figura, encontramos nesse romance uma afirmação que, acredito, baliza muito bem alguns aspectos da figurabilidade na escritura balzaquiana:

Si la peinture est ici trop franchement dessinée, si vous y trouvez des longueurs, n'en accusez pas la description qui fait, pour ainsi dire, corps avec l'histoire ; car l'aspect de l'appartement habité par ses deux voisines influa beaucoup sur les sentiments et sur les espérances d'Hippolyte Schinner.⁷⁰

Obviamente, temos no nível retórico, pragmático, a noção conhecida em Balzac da relação de causa e efeito entre o mundo material e os personagens, como está enunciada na última frase. Relação já devidamente discutida no famoso capítulo “A l'hôtel de la Mole” do *Mimesis* de Aeurbach. Igualmente, as relações entre a escritura balzaquiana e as teorias fisiológicas e da fisiognomia da época são claras e, de fato, estão presentes na narrativa prometeica da *Comédie Humaine*. Mas o metadiscurso, a reflexão constante sobre tudo, sobre a figurabilidade, por exemplo, faz parte do caráter da escritura balzaquiana. Ser Prometeu, o doador do saber, é de fato um gesto e um desejo da escritura. Nesse sentido, em um álbum intitulado *Pensées*, contendo, literalmente, pedaços de papel, fragmentos de manuscritos *autographes* dos pensamentos balzaquianos, onde o autor escrevia os axiomas, encontramos o que se segue: “Entre Faust et Prométhée j'aime mieux Prométhée”⁷¹ (Anexo – Imagem 1).

⁷⁰ Ibid., p. 420.

⁷¹ Id.. *Pensées d'Honoré de Balzac*. Manuscrit Autographe contenant 65 feuillets sous la cote Lov A 180_23.

No entanto, voltando ao romance, o que me interessa particularmente na afirmação é “la description qui fait, pour ainsi dire, corps avec l’histoire”. Podemos interpretá-la de duas maneiras. Primeiramente, na expressão “fait corps”, depreendemos que há uma disputa de iguais no interior do romance, isto é, narração e descrição se equiparam. Mas podemos também entender que a figurabilidade “fait *corps* dans l’histoire”, ou seja, a figura é *presença*, tem corpo na escritura, é sensação. Esse será assunto para o próximo capítulo, quando tratarei do *corps intense* da figuração balzaquiana.

Após, então, a justificativa do excerto descritivo, a narrativa segue o olhar do pintor que caracteriza a casa como um museu que servia “à certaines choses qui ne se rencontrent que dans ces sortes de ménages amphibies, objets innommés participant à la fois du luxe et de la misère.” Segue-se, então, uma detalhada *figuração* de um “tableau flamand”, no qual os “objets innommés” serão designados. Dizer que não se pode figurar e figurar é traço comum nos textos legíveis-realistas. A diferença é que o narrador e seu pensamento *em ato* sobre a figurabilidade não se apartam da descrição, o que desestabiliza o “effet de réel” dos textos realistas:

Âgé d’environ soixante ans, le premier portait un de ces habits inventés, *je crois*, pour Louis XVIII alors régnant, et dans lesquels le problème vestimental le plus difficile avait été résolu par un tailleur qui devrait être immortel.⁷²

A intromissão do *je* funciona quase que como um “eu figuro”. A designação fica evidente e o metadiscurso transparece na descrição. Dentre esses momentos de autorreflexão, destaco outra passagem na qual um aspecto operativo do processo de figurabilidade é indicado, a saber, o isolamento da figura. Procedimento *a contrario* da lógica mimética:

Une figure vraiment fantastique suivait ce prétentieux voltigeur de Louis XIV (tel fut le sobriquet donné par les bonapartistes à ces nobles restes de la monarchie) ; *mais pour la bien peindre il faudrait en faire l’objet principal du tableau où elle n’est qu’un accessoire*. Figurez-vous un personnage sec et maigre, vêtu comme l’était le premier, mais n’en étant pour ainsi dire que le reflet, ou l’ombre, si vous voulez ? L’habit, neuf chez l’un, se trouvait vieux et flétri chez l’autre. La poudre des cheveux semblait moins blanche chez le second, l’or des fleurs de lis moins éclatant, les attentes de l’épaulette plus désespérées et plus recroquevillées, l’intelligence plus faible, la vie plus avancée vers le terme fatal que chez le premier. Enfin, il réalisait ce mot de Rivarol sur

⁷² Id.. *La Bourse*, I, p. 427.

Champanetz: « C'est mon clair de lune. » Il n'était que le double de l'autre, le double pâle et pauvre, car il se trouvait entre eux toute la différence qui existe entre la première et la dernière épreuve d'une lithographie.⁷³

Novamente, o referente não está fincado no mundo sensível nem ao menos o personagem é peça fundamental da narrativa. Ele é uma figura, sua presença é puramente estética, é um contraste, uma figura isolada do quadro narrativo. Seu isolamento é uma forma de liberar a figura da representação a abrir o espaço da escritura para a presença do figural, tal como afirma Deleuze, na passagem abaixo:

Si le peintre tient à la Figure, s'il prend la seconde voie, ce sera donc pour opposer le « figural », au figuratif. Isoler la Figure sera la condition première. Le figuratif (la représentation) implique en effet le rapport d'une image à un objet qu'elle est censée illustrer ; mais elle implique aussi le rapport d'une image avec d'autres images dans un ensemble composé qui donne précisément à chacune son objet. La narration est le corrélat de l'illustration. Entre deux figures, toujours une histoire se glisse ou tend à se glisser, pour animer l'ensemble illustré. Isoler est donc le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait.⁷⁴

Quando Balzac destaca a figura para o primeiro plano, sem que ela tenha *nenhuma* importância na narrativa – e, de fato, não tem realmente nenhuma relevância em seu desenrolar –, afirmando que a figura não é nada mais que a primeira “épreuve” de uma litografia, sua presença rompe com a representação, “casse” a narrativa, como afirma Deleuze. Quebra porque nesse instante ela deseja apenas figurar. Embora estejamos tratando de uma narrativa legível clássica, como podemos notar, há momentos de dissociação com o padrão representativo. O desejo de competição e a motivação em achar uma expressão própria à escritura para o figurativo é o que motiva o figural.

1.5 – *La Maison Nucingen* – A arte de *marivauder* e do *improper*.

⁷³ Ibid., p. 428. Itálicos meus.

⁷⁴ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. La Logique de La Sensation*. Op. cit., p. 12.

O metadiscurso sobre a figurabilidade, contudo, não se encontra apenas na voz do narrador: em outro romance, o narrador passa a palavra a um personagem que deflagra a questão através de fina ironia. Trata-se de Bixiou, personagem talvez não tão conhecido do leitor.

No romance *La Maison Nucingen*, que se desenvolve, como em alguns outros romances da *Comédie Humaine*, em uma conversa de salão, Bixiou e outros personagens discutem os eventos relacionados à Maison de Nucingen, poderoso banco representante da *escroquerie* do desenvolvimento econômico oitocentista. A conversa, no plano da significação e da representação, gira em torno da ascensão de Rastignac na Maison de Nucingen e da história do fundador do banco. Entretanto, encontra-se justaposto à palavra de Bixiou (o caricaturista da *Comédie Humaine*), acerca dos eventos narrativos, o metadiscurso sobre as questões de figurabilidade. O tom, dessa feita, é irônico. Bixiou, ao narrar os eventos, recebe críticas dos amigos a respeito da maneira como ele produz a narrativa. Suas asserções são cortantes, pois Bixiou é “le plus malicieux des quatre”:

Quant au dernier, le plus malicieux des quatre, son nom suffira : Bixiou ! Hélas ! ce n'est plus le Bixiou de 1825, mais celui de 1836, le misanthrope bouffon à qui l'on connaît le plus de verve et de mordant, un diable enragé d'avoir dépensé tant d'esprit en pure perte, furieux de ne pas avoir ramassé son épave dans la dernière révolution, donnant son coup de pied à chacun en vrai Pierrot des Funambules, sachant son époque et les aventures scandaleuses sur le bout de son doigt, les ornant de ses inventions drolatiques, sautant sur toutes les épaules comme un clown, et tâchant d'y laisser une marque à la façon du bourreau.⁷⁵

A verve colérica de Bixiou, esse *Pierrot des Funambules*, sua ironia e “buffonerie” são sintomas do figural. O metadiscurso impregnado em sua fala é explicitado já no início:

Un signe suffit pour expliquer le désir que j'avais de rester et d'écouter au moment où Bixiou prit la parole, comme on va le voir. Nous entendîmes alors une de ces terribles improvisations qui valent à cet artiste sa réputation auprès de quelques esprits blasés, et, quoique souvent interrompue, prise et reprise, elle fut sténographiée par ma mémoire. *Opinions et forme, tout y est en dehors des conditions littéraires.* Mais c'est ce que cela fut : un pot-pourri de choses sinistres qui peint notre temps, auquel l'on ne devrait raconter que de semblables histoires, et j'en laisse d'ailleurs la responsabilité au narrateur principal. La pantomime, les gestes, en rapport avec les fréquents changements de voix par lesquels Bixiou peignait les interlocuteurs mis en scène devaient

⁷⁵ Balzac. *La Maison Nucingen*, VI, p. 331.

être parfaits, car ses trois auditeurs laissaient échapper des exclamations approbatives et des interjections de contentement.⁷⁶

Opinions et forme, tout y est en dehors des conditions littéraires. Frase emblemática que, a meu ver, denota o caráter experimental da figurabilidade em Balzac – “un pot-pourri des choses sinistres qui peint notre temps”. Tudo se encontra – ideia e forma – fora das condições literárias previstas. A oralidade de Bixiou, rica em gestos e pantomimas, *figura* a voz da escritura que parece *falar* também. A oralidade na escritura balzaquiana é muito presente. O leitor mais frequente da *Comédie Humaine* irá se lembrar dos “il faut une explication”, “vous diriez que”, “figurez-vous”, “voici pourquoi”; a lista é longa. São demarcadores textuais da oralidade em interação com o leitor, da reflexão da escritura sobre si mesma e com ele compartilhada.

O metadiscurso é mais frequente do início do romance até a metade, quando os amigos de Bixiou o interpelam mais assiduamente, para, em seguida, desenvolver-se livremente numa troca mais acentuada da palavra. Bixiou parece impor o ritmo no início, delegando ao longo do romance a palavra aos outros personagens. O estilo de Bixiou triunfa – desejo de triunfo da escritura balzaquiana?

— Ce singe de Bixiou, dit Blondet, il a presque du talent.

— Ah ! Je ne marivaude donc plus, dit Bixiou jouissant de son succès et regardant ses auditeurs surpris.⁷⁷

Anteriormente ao triunfo, Bixiou é acusado justamente de *marivauder*:

— Et allons un peu plus vite ! dit Blondet, tu marivaudes.

— Isaure, reprit Bixiou qui regarda Blondet de travers, avait une simple robe de crêpe blanc ornée de rubans verts, un camélia dans ses cheveux, un camélia à sa ceinture, un autre camélia dans le bas de sa robe, et un camélia...

— Allons, voilà les trois cents chèvres de Sancho !

— C’est toute la littérature, mon cher ! Clarisse est un chef-d’œuvre, il a quatorze volumes, et le plus obtus vaudevilliste te le racontera dans un acte. Pourvu que je l’amuse, de quoi te plains-tu ? Cette toilette était d’un effet délicieux, est-ce que tu n’aimes pas le camélia ? Veux-tu des dahlias ? Non. Eh ! bien, un marron, tiens ! dit Bixiou qui jeta sans doute un marron à Blondet, car nous en entendîmes le bruit sur l’assiette.⁷⁸

⁷⁶ Ibid., loc. cit..

⁷⁷ Ibid., p. 382.

⁷⁸ Ibid., p. 351.

O prazer está justamente na figurabilidade. Ironia fina : “Clarisse est un chef-d’œuvre, il a quatorze volumes, et le plus obtus vaudevilliste te le racontera dans un acte”. Sem o figural, perdemos a chance de “desfrutar” o texto narrativo, lição que seus camaradas parecem entender ao pedirem a descrição do “tableau”:

— Bixiou, tu tombes dans le phénomène, masse-nous des tableaux ? dit Couture.

— Voilà ! reprit Bixiou en se posant sans doute comme un garçon de café, voilà, messieurs, le tableau demandé ! Attention, Finot ! il faut tirer sur ta bouche comme un cocher de coucou sur celle de sa rosse ! Madame Théodora-Marguerite-Wilhelmine Adolphus (de la maison Adolphus et compagnie de Manheim), veuve du baron d’Aldrigger, n’était pas une bonne grosse Allemande, compacte et réfléchie, blanche, à visage doré comme la mousse d’un pot de bière, enrichie de toutes les vertus patriarcales que la Germanie possède, romancièrement parlant. Elle avait les joues encore fraîches, colorées aux pommettes comme celle d’une poupée de Nuremberg, des tire-bouchons très-éveillés aux tempes, les yeux agaçants, pas le moindre cheveu blanc, une taille mince, et dont les prétentions étaient mises en relief par des robes à corset. Elle avait au front et aux tempes quelques rides involontaires qu’elle aurait bien voulu, comme Ninon, exiler à ses talons ; mais les rides persistaient à dessiner leurs zigs-zags aux endroits les plus visibles. Chez elle, le tour du nez se fanait, et le bout rougissait, ce qui était d’autant plus gênant que le nez s’harmoniait alors à la couleur des pommettes.⁷⁹

Vemos, então, que Bixiou responde ao pedido traçando a figura da personagem. A figurabilidade é o momento de prazer da escritura, já que sem isso qualquer “vaudevilliste” produz um romance. Definido, então, o caráter essencial da figurabilidade, encontramos também nesse metadiscurso de Bixiou o libidinal, o *improper*. Questão importante na figuração do *portrait* em Balzac e que não se restringe somente às personagens femininas. O *portrait* balzaquiano deseja ardentemente o *improper*:

En Angleterre, Finot, tu te lies extrêmement avec une femme, pendant la nuit, au bal ou ailleurs ; tu la rencontres le lendemain dans la rue, et tu as l’air de la reconnaître : improper ! Tu trouves à dîner, sous le frac de ton voisin de gauche, un homme charmant, de l’esprit, nulle morgue, du laissez-aller ; il n’a rien d’anglais ; suivant les lois de l’ancienne compagnie française, si accorte, si aimable, tu lui parles : improper ! Vous abordez au bal une jolie femme afin de la faire danser : improper ! Vous vous échauffez, vous discutez, vous riez, vous répandez votre cœur, votre âme, votre esprit dans votre conversation ; vous y exprimez des

⁷⁹ Ibid., p. 353-354.

sentiments ; vous jouez quand vous êtes au jeu, vous causez en causant et vous mangez en mangeant : improper ! improper ! improper ! (...)

— Quand on pense qu'il est en France des niais qui veulent y importer les solennelles bêtises que les Anglais font chez eux avec ce beau sang-froid que vous leur connaissez, dit Blondet, il y a de quoi faire frémir quiconque a vu l'Angleterre et se souvient des gracieuses et charmantes mœurs françaises. Dans les derniers temps, *Walter Scott, qui n'a pas osé peindre les femmes comme elles sont de peur d'être improper, se repentait d'avoir fait la belle figure d'Effie dans la Prison d'Édimbourg.*⁸⁰

Balzac, no *Avant-propos de la Comédie Humaine* retoma a crítica a Walter Scott, seu modelo romanesco:

Obligé de se conformer aux idées d'un pays essentiellement hypocrite, Walter Scott a été faux, relativement à l'humanité, dans la peinture de la femme parce que ses modèles étaient des schismatiques. La femme protestante n'a pas d'idéal. Elle peut être chaste, pure, vertueuse ; mais son amour sans expansion sera toujours calme et rangé comme un devoir accompli. Il semblerait que la Vierge Marie ait refroidi le cœur des sophistes qui la bannissaient du ciel, elle et ses trésors de miséricorde. Dans le protestantisme, il n'y a plus rien de possible pour la femme après la faute ; tandis que dans l'Église catholique l'espoir du pardon la rend sublime. Aussi n'existe-t-il qu'une seule femme pour l'écrivain protestant, tandis que l'écrivain catholique trouve une femme nouvelle, dans chaque nouvelle situation. Si Walter Scott eût été catholique, s'il se fût donné pour tâche la description vraie des différentes Sociétés qui se sont succédé en Écosse, peut-être le peintre d'Effie et d'Alice (les deux figures qu'il se reprocha dans ses vieux jours d'avoir dessinées) eût-il admis les passions avec leurs fautes et leurs châtiments, avec les vertus que le repentir leur indique. *La passion est toute l'humanité. Sans elle, la religion, l'histoire, le roman, l'art seraient inutiles.*⁸¹

A paixão de que fala Balzac no *Avant-propos* e o *improper* de Bixiou são variações a respeito do traço libidinal com o qual se figuram seus *portraits*. Dos exemplos acima, Effie (*Euphemia Deans*), personagem de *The Heart of Midlothian* – um dos romances mais sombrios e de tintas mais sensuais de Walter Scott⁸² –, é uma bela jovem, de sensualidade a florada e que se deixa seduzir ainda solteira. Mas não chega a ser *improper*, pois ao compararmos a descrição de Effie com os *portraits* balzaquianos, notamos que aqui a sensualidade é trabalhada no plano figurativo, na ilustração: o figural que

⁸⁰ Ibid., p. 343-344.

⁸¹ Id.. "Avant-propos" de *La Comédie Humaine*. Op. cit., p. 298.

⁸² Sobre a relação entre os projetos literários de Balzac e de Walter Scott, conferir FRATTINI, Paula Caldas. *Walter Scott e Balzac: romancistas da história*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-29112010-100912/>>.

desassocia a figura de sua semelhança com o mundo sensível não está presente:

Effie Deans, under the tender and affectionate care of her sister, had now shot up into a beautiful and blooming girl. Her Grecian shaped head was profusely rich in waving ringlets of brown hair, which, confined by a blue snood of silk, and shading a laughing Hebe countenance, seemed the picture of health, pleasure, and contentment. Her brown russet short-gown set off a shape, which time, perhaps, might be expected to render too robust, the frequent objection to Scottish beauty, but which, in her present early age, was slender and taper, with that graceful and easy sweep of outline which at once indicates health and beautiful proportion of parts.

These growing charms, in all their juvenile profusion, had no power to shake the steadfast mind, or divert the fixed gaze of the constant Laird of Dumbiedikes. But there was scarce another eye that could behold this living picture of health and beauty, without pausing on it with pleasure. The traveller stopped his weary horse on the eve of entering the city which was the end of his journey, to gaze at the sylph-like form that tripped by him, with her milk-pail poised on her head, bearing herself so erect, and stepping so light and free under her burden, that it seemed rather an ornament than an encumbrance.⁸³

A descrição é equilibrada, trata-se de um quadro de uma bela jovem de traços sensuais. O referente está fincado no mundo sensível, não creio que seja difícil para o leitor representá-la mentalmente, enquanto que os *portraits* balzaquianos quebram essa sequência pelo fulgor, não havendo nada de equilibrado ali.

1.6 – *Le Chef-d'œuvre inconnu* – Corpo Intenso e a lógica da sensação em Balzac.

O leitor deve estar se perguntando, já que falo de figurabilidade, se não irei tratar de *Le Chef-d'œuvre inconnu*, obra emblemática que tanto fascinou Cézanne e Picasso. Como se sabe, o romance tem como temática a criação artística. “Frenhofer est moi”, exclamou Cézanne. E a escritura balzaquiana é Frenhofer?

Sim e não. Acredito que existe entre os dois uma diferença a respeito da *execução*. A escritura balzaquiana não desiste da execução, não se perde nela. Pode não a ter encontrado completamente, mas não se dilui. Essa é a

⁸³ Scott, Walter. *The Heart of Midlothian*. London, Edinburgh and New York: Thomas Nelson and Sons, 1906, p. 117-118.

beleza do projeto da *Comédie Humaine*, ou seja, uma busca constante da forma. Trabalho. *Working in process*, como diríamos hoje. Mas, tanto a escritura balzaquiana como Frenhofer buscam figurar o invisível. Diz Balzac sobre o poder de penetração do olho:

L'œil a la perception d'un objet éloigné dans son état normal ; s'il lui est possible de voir clairement à deux lieues en mer, pourquoi ne pourrions-nous pas arriver à un état, les conditions changées, ou même en vertu de la même puissance qui le ferait voir plus loin ou à travers les espaces.⁸⁴

A vontade de atravessar o espaço, de ir além, é também a de atravessar a matéria e de apreender *le vrai*, o invisível. Não devemos confundir *le vrai*, aqui, com *le réel*. A intenção não é representar o objeto do mundo sensível, copiá-lo, mas torná-lo *presente*, corporificado, materializar sua essência, *le vrai*: na pintura, como deseja Frenhofer, e na escrita, como quer Balzac. Como o fazer? A pergunta *fantasme* de Frenhofer é também a da escritura balzaquiana:

— La mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de *l'exprimer*! Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète! s'écria vivement le vieillard en interrompant Porbus par un geste despotique. Autrement un sculpteur serait quitte de tous ses travaux en moulant une femme! Hé! bien, essaie de mouler la main de ta maîtresse et de la poser devant toi, tu trouveras un horrible cadavre sans aucune ressemblance, et tu seras forcé d'aller trouver le ciseau de l'homme qui, sans te la copier exactement, t'en figurera le mouvement et la vie. Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres. Les effets! les effets! mais ils sont les accidents de la vie, et non la vie. Une main, puisque j'ai pris cet exemple, une main ne tient pas seulement au corps, elle exprime et continue une pensée qu'il faut saisir et rendre.⁸⁵

Frenhofer continua seu discurso acerca da execução:

(...) Ainsi a procédé Raphaël, dit le vieillard en ôtant son bonnet de velours noir pour exprimer le respect que lui inspirait le roi de l'art, sa grande supériorité vient du sens intime qui, chez lui, semble vouloir briser la Forme. La Forme est, dans ses figures, ce qu'elle est chez nous, un truchement pour se communiquer des idées, des sensations, une vaste poésie.⁸⁶

Uma breve contextualização do discurso de Frenhofer na narrativa é, aqui, necessária. O pintor está diante de uma tela de Porbus e a analisa a partir de um valor estético que concentra elementos sobre a figurabilidade.

⁸⁴ Balzac. *Pensées, Sujets, Fragments*. Op. cit.p.24.

⁸⁵ Id.. *Le Chef-d'œuvre inconnu*, X, p. 418.

⁸⁶ Ibid., p. 419.

Engana-se quem acredita que as questões de *Frenhofer* fiquem restritas a esse romance. O pensamento estético de *Frenhofer* circula pela *Comédie Humaine*, não apenas ao engendrar *topoi* como, por exemplo, “a figuração do artista”, “a representação nas artes plásticas e na escritura do século XIX”, “a representação do artista romântico” – a lista estende-se –, mas também, e é o que me interessa particularmente, ao produzir *portraits* na escritura balzaquiana.

Identifico, em seu discurso que exalta valores estéticos, a intensidade, a sensação e a força do invisível: “Nous avons à saisir l’esprit, l’âme, la physionomie des choses et des êtres. Les effets ! les effets !”. *Frenhofer* repete duas vezes: “os efeitos, os efeitos”. Quem olha o quadro deve senti-lo, ideia reforçada quando no final do romance o pintor, já inflamado diante de sua obra, exclama:

Admirez comme les contours se détachent du fond ? Ne semble-t-il pas que vous puissiez passer la main sur ce dos ? Aussi, pendant sept années, ai-je étudié les effets de l’accouplement du jour et des objets. Et ces cheveux, la lumière ne les inonde-t-elle pas ?... Mais elle a respiré, je crois !... ce sein, voyez ? Ah ! qui ne voudrait l’adorer à genoux ? *Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez.*⁸⁷

Não se trata apenas de rivalizar com o real, o *disegno*, a cópia perfeita: o processo de figurabilidade relaciona-se com os efeitos, com a “carne que pulsa”, provocando no espectador/leitor a sensação no corpo – estímulos nervosos e não cerebrais e, portanto, estes sim relacionados com a perfeição da representação mimética.

Há algumas passagens disjuntas no *Avant-propos* da *Comédie Humaine* que, às vezes, forcem o leitor a se indagar acerca da coerência do texto⁸⁸. No entanto, não devemos nos questionar sobre coesão e coerência em Balzac, uma vez que a justaposição é um traço que compõe sua escritura: é seu *estilo*. Balzac justapõe, incorpora, amplia e lista *intensamente*. Esse traço nós o encontramos tanto na tessitura narrativa como na estrutura do

⁸⁷ Ibid., p. 435.

⁸⁸ “De même, frappé la mosaïque de pensées que propose la *Comédie Humaine*, pensées contradictoires aussi bien puisque se côtoient ou se confrontent rationalisme et irrationalisme (c’est le double héritage des Lumières et de l’Illuminisme). Vision déterministe et pensée de la liberté, du hasard ou de la Providence. La pensée du mélange débouche sur un mélange de pensées.” (Borderie, Régine. *Balzac peintre des corps. La Comédie Humaine ou le sens du détail*. Paris: SEDES, 2002, p. 212.)

romance. Então, quando o leitor permite que a justaposição, estranhamente presente em um romance clássico legível, faça parte da escritura como traço estético, o texto não claudica. É o espaço no qual se insere o metadiscurso, como discuti até aqui.

A partir de um ponto de vista contemporâneo a Balzac, percebemos que há, notadamente, uma crise de identidade social. No prefácio de *Une fille d'Ève*, Balzac enuncia a dificuldade em apreender o novo homem social:

Aujourd'hui, l'Égalité produit en France des nuances infinies. Jadis, la caste donnait à chacun une physionomie qui dominait l'individu, aujourd'hui, l'individu ne tient sa physionomie que de lui-même. (...) La forme faisant défaut, il a fallu que la littérature se jetât dans la peinture de l'idée, et cherchât les émotions les plus délicates du cœur humain.⁸⁹

Assim, a complexidade é incorporada pela escritura que se lançará a uma busca epistemológica desse novo corpo, cuja imagem Balzac não apreende tão claramente.

Isso posto, dentre essas afirmações disjuntas, encontro a seguinte:

Dans certains fragments de ce long ouvrage, j'ai tenté de populariser les faits étonnants, je puis dire les prodiges de l'électricité qui se métamorphose chez l'homme en une puissance incalculée ; mais en quoi les phénomènes cérébraux et nerveux qui démontrent l'existence d'un nouveau monde moral dérangent-ils les rapports certains et nécessaires entre les mondes et Dieu ? en quoi les dogmes catholiques en seraient-ils ébranlés ?⁹⁰

Prima facie, julgaríamos a passagem como obscura. Igualmente sem importância, diríamos que se trata de outro exemplo de uma enfadonha *acumulação* balzaquiano. Ora, analisemos o ritmo e percebamos as camadas. A afirmação é uma condensação do que vem em seguida, quando se citará Johann Kasper Lavater e Franz Joseph Gall. Impossível pensar o *portrait* balzaquiano sem a presença desses dois teóricos da fisiognomia e da frenologia, respectivamente⁹¹, sendo que essas novas disciplinas foram utilizadas de acordo com o desejo da escritura balzaquiana. Há sempre um trabalho na *produção* das figuras e tais disciplinas ofereceram a Balzac

⁸⁹ Balzac. "Une fille d'Ève". Préface de la première édition. In: *Préfaces des Romans Français du XIX Siècle*. Anthologie établie, présentée et annotée par Jacques Noiray. Paris: Le Livre de Poche, 2007, p. 186.

⁹⁰ Id.. "Avant-propos" de *La Comédie Humaine*. Op. cit., p. 299.

⁹¹ Sobre a relação entre a fisiognomia e o pensamento estético balzaquiano, conferir *Balzac peintre de corps*, de Régine Borderie.

novos horizontes, já que “la tradition rhétorique et la tradition romanesque lui faisaient défaut sur ces plans, qu’il ait pu y trouver des lieux et des formes de description du corps, et même une démarche épistémologique, car le modèle n’est pas seulement discursif.”⁹²

“O modelo não é somente discursivo”. À afirmação de Régine Borderie, aproximo o enunciado de José-Luis Diaz sobre a rivalidade de Balzac com a pintura. Essa ânsia pela forma, aberta às novas disciplinas e contendo em si as sobrevivências do novo e do antigo na perspectiva estética, motiva as justaposições metadiscursivas da *Comédie Humaine* e, de fato, origina uma discussão epistemológica na tessitura narrativa. Quando Borderie formula que Balzac integra a seu gosto a fisionomia de Lavater no processo figurativo dos *portraits* da *Comédie Humaine*⁹³, ela ressalta que “Balzac se donne la liberté, mais on peut noter l’importance accordée, par lui comme par Lavater et dans la plus pure tradition, aux yeux, ‘miroir de l’âme’”⁹⁴. Acrescentaria aqui, ainda, a razão estética da presença do olho como operador da figurabilidade na escritura.

A questão, portanto, não é tanto aquela que o plano da significação apontaria como moral – “l’existence d’un nouveau monde moral” –, porém ela é de ordem estética, implicada no enunciado pela justaposição, da ordem da procura de um novo mundo “estético”, do qual *estímulos* cerebrais e nervosos fazem parte. A palavra a ser destacada é *estímulo* e não moral, em uma nova forma de *visualizar* o homem na escritura através do *corpo intenso*, da sensação e não somente através de sua *representação moral*. Traço entendido por Cézanne, traço do desejo que irrompe na representação, o figural em *Frenhofer* e em Balzac.

Nesse sentido, Deleuze denominou a lógica da sensação. É a sensação que possibilita a intensidade do corpo, tirando-o do plano figurativo:

Il y a deux manières de dépasser la figuration (c’est-à-dire à la fois l’illustratif et le narratif) : ou bien vers la forme abstraite, ou bien vers la Figure. Cette voie de la Figure, Cézanne lui donne un nom simple : la sensation. La Figure, c’est la forme sensible rapportée à la sensation ; elle

⁹² Borderie, Régine. Op. cit., p. 38.

⁹³ “Ces décompositions contiennent autant de lieux du corps, et suivent un ordre plutôt descendant ; mais Lavater, dans ses commentaires d’images, ne s’astreint pas à un ordre fixe. Balzac, à son tour, tire parti de l’inventaire et adopte l’ordre qui lui plaît”. (Ibid., p. 45.)

⁹⁴ Ibid., loc. cit..

agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair. Tandis que la forme abstraite s'adresse au cerveau, agit par l'intermédiaire du cerveau, plus proche de « os ». Certes Cézanne n'a pas inventé cette voie de la sensation dans la peinture.⁹⁵

Encontramos nas palavras de Deleuze duas organizações que coincidem com o pensamento estético de Balzac que, estimulado por tudo o que circulava a seu redor, compõe um projeto romanesco de intenção proteiforme. No que se refere à figurabilidade, Gall e Lavater foram teóricos que anunciaram *a marca* das paixões, dos estímulos e da sensação no corpo: “Qui plus d'un physiognomoniste, désire classer les ‘formules primitives’, du pathos humain?”⁹⁶ e, segundo Didi-Huberman, Lavater foi quem “établit une fantastique archive de l'expression humaine et animale.”⁹⁷ De modo que os estímulos nervosos, enunciados no *Avant-propos*, fazem parte da estética da sensação, do corpo intenso presente nas descrições dos romances de Balzac. *Frenhofer* clama “*Les chairs palpitent*” e, retomando Deleuze, “moi spectateur, je n'éprouve la sensation qu'entrant dans le tableau, en accédant à l'unité du sentant et du senti.”⁹⁸ Portanto, como hipótese de leitura, o que a escritura balzaquiana inscreve em sua figurabilidade, nessa unidade do texto, nessa unidade estilística, de acordo com P. Hamon, é a *presença* do corpo como objeto passivo e ativo das sensações na criação dos *portraits* da *Comédie Humaine*.

Ora, algum leitor, agora, poderia questionar a presença da lógica representativa em Balzac, ou seja, dos procedimentos miméticos da escritura que seria mais figurativa e menos figural. A questão central dessa perspectiva giraria em torno do termo *semelhança*. Não são os romances balzaquianos exemplos de uma escritura de tradição clássica legível?

⁹⁵ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. La Logique de La Sensation*. Op. cit., p. 39.

⁹⁶ Didi-Huberman, Georges. Op. cit., p. 230.

⁹⁷ Ibid., loc. cit..

⁹⁸ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. La Logique de La Sensation*. Op. cit., p. 40.

1.7 – *Adieu* – Desejo de re-produzir

A escritura balzaquiana, como venho advogando, trabalha com a justaposição e, portanto, questões paradoxais estão presentes. No artigo *Des Artistes*, Balzac discute a justaposição como um princípio essencial do processo representativo. A citação da passagem é longa, entretanto necessária para acompanharmos as nuances do pensamento balzaquiano acerca dessa questão:

Comment la poésie peut-elle se faire jour, comment le poète peut-il être salué comme un homme extraordinaire, quand son art est soumis à l'intelligence de tous, quand il subit les rebuffades des toutes les âmes, qu'il est astreint à se servir d'un langage vulgaire pour expliquer les mystères dont les sens est tout intellectuel. Comment faire comprendre à une masse ignorante qu'il y a poésie indépendante d'une idée, et qui ne gît que dans les mots dans une musique verbale, dans une succession de consonnes et de voyelles ; puis, qu'il y a aussi une poésie d'idées, qui se passe de ce qui constitue la poésie des mots. Ainsi, « Le jour n'est pas pur que le fond de mon cœur » ou bien « Par tout ce qu'il y a de plus sacré, messieurs les jurés, je suis innocent » sont deux phrases exactement semblables quant à l'idée. L'une est de la poésie : elle est mélodieuse, elle a du nombre, elle séduit, elle charme. Il y a dans ces mots une sublimité que le travail y a imprimée. L'autre phrase semble vulgaire.

Maintenant faites annoncer par un Anglais : « Lei jour naie pas plous pour kè lei faound dé mon quer. »

Il n'existe plus rien.

Vienne Talma donnant cette phrase : « Par ce qu'il y a de plus sacré au monde, messieurs les jurés, je suis innocent ! », un rythme particulier : qu'il garde toutes les richesses de la voix humaine pour les derniers mots ; que ces mots soient accompagnés d'un geste ; qu'en jetant l'invocation qui commence la phrase, il regarde le ciel, vers lequel il aura levé la main ; et que ces mots « Messieurs les jurés ! » aillent réveiller dans le cœur, par un ton pénétrant, les liens qui unissent les hommes à la vie, il y aura une immense poésie dans cette phrase. Enfin il peut y avoir tel drame dont cette phrase soit le nœud. Elle peut devenir poétique par *juxta-position*.

Il en a dans la peinture comme de la poésie, comme tous les arts ; elle se constitue de plusieurs qualités : la couleur, la composition, l'expression.⁹⁹

Elle peut devenir poétique par juxta-position. Para a escritura balzaquiana, se penso em construção *figurativa*, entendo que a frase é um elemento paradigmático no que se refere à relação referencial. A semelhança

⁹⁹ O artigo *Des Artistes* aparece no jornal *La Silhouette*, para o qual Balzac contribui frequentemente, em 1830. (In: *Balzac Journaliste. Articles et Chroniques choisis et présentés par Marie-Ève Thérancy*. Paris: Flammarion, 2014, p. 141-142.)

não está vinculada somente à reprodução fiel do objeto sensível. Aliada a esse projeto da beleza adquirida pela justaposição, a figurabilidade da escritura balzaquiana não se detém particularmente ao *espetáculo figurativo*, pensando, por exemplo, nos detalhes pitorescos da *figuração romântica*, mas propõe a sensação pela intensidade na produção das figuras. A sensação, e não o espetáculo, aliada à narração, está vinculada ao *portrait* “sur le vif” e não ao *portrait* retórico. No processo representativo da *Comédie Humaine* percebemos o que Michel Butor chama de “le comble de l’invraisemblable”¹⁰⁰. Essa tentativa da escritura balzaquiana é crucial, pois é esse máximo, esse ultimato da representação, que pretendo incorporar ao estudo da representação em Balzac.

O movimento paradoxal, nutrido pelo *páthos*, pelo fulgor, instaura uma produção referencial que é especificamente balzaquiana. A ideia de fulgor constitui uma dimensão desestabilizadora da normatividade e do contexto objetivo. Em seu belo estudo sobre o romance *Le Chef-d’œuvre inconnu*, Didi-Huberman fala do fulgor, relacionado ao campo pictórico; porém, o fulgor da pincelada de Frenhofer não é estranho à escritura balzaquiana. Diz Huberman acerca do fulgor:

Ele evoca algo como a surpresa de um não-é-isto, um não-é-possível. Ele é um efeito de desastre da ordem do visível. Mas o fulgor pode igualmente advir, em segundo lugar, como efeito do detalhe: quase-alucinação, como o efeito do “real” que lhe é próprio e que destaca o figurativo como uma hiperidentidade, uma identidade ou uma singularidade de intrusão. É um efeito de violência ilusionista. É o fulgor do detalhe realista. Ele evoca a surpresa de um é isto. É um efeito de descoberta, de achado ou de redescoberta na ordem do visível.¹⁰¹

O romance *Adieu*, por exemplo, funciona como um arquétipo do sistema representativo balzaquiano. Nesse breve romance, a questão da reprodução é estruturante. *Reproduzir* não como conceito artístico amplo, que discutiríamos aqui para alicerçar o que comumente denominamos de um estudo realista e, portanto, de uma representação de características materiais e contingentes da realidade. Ao contrário, reproduzir, no processo representativo balzaquiano, é re-produção, ou seja, o *ato* de reproduzir.

¹⁰⁰ Butor, Michel. Op. cit..

¹⁰¹ Didi-Huberman, Georges. *A Pintura Encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012, p. 106.

Depreendemos a partir do *ato* a relação com o representável. A escritura relaciona-se com o representável deixando de ser apenas um receptáculo. Ao contrário, o descritor engendra nessa relação uma determinada insubordinação no ato representativo. O descritor, na relação com o representável, escolhe, preenche, transmuta, rivaliza, inclusive, com a verossimilhança e a familiaridade da realidade. Essa perspectiva assinala uma *modalidade* referencial. De maneira que *Adieu*, por sua estrutura, da qual trataremos pormenorizadamente mais adiante, ressalta características essenciais dessa modalidade referencial que circula pela *Comédie Humaine*, fato que torna esse romance um paradigma para o entendimento da reprodução em Balzac.

Isso posto, em *Adieu*, a *reprodução* é tratada como a própria temática do romance, o que nos leva a considerar a questão da semelhança, da analogia e da iconografia. A construção iconográfica balzaquiana, a re-produção, não acontece sem perturbações. Embora o texto balzaquiano pareça, muitas vezes, em suas descrições, despender grande esforço na busca da similaridade, ele também dispõe seu processo representativo em uma ordem (enunciativa) que não está necessariamente vinculada à analogia.

Em um momento de uma de suas conferências sobre os romances balzaquianos, gravadas na Universidade de Genebra, Michel Butor, ao falar de *Adieu*, questiona a razão pela qual o artista, incluindo aqui escritor e pintor, quer reproduzir exatamente alguma coisa que está sob seus olhos. Ele continua ainda se perguntando: “Cela ne fait pas *double emploi*?”¹⁰² A resposta que Butor atribui àquilo que é considerado, muitas vezes, como a inutilidade da repetição – da repetição monótona da descrição de um objeto, por exemplo – é que a re-produção responde a uma paixão, que é, na verdade, “la clé de la satisfaction de certain nombre de désirs”.¹⁰³

Considero essa enunciação determinante, pois ela desvincula a leitura representada pelas descrições, no caso balzaquiano, da busca da significação. O sentido está mais no ato da figuração que no figurado. Ademais, uma das primeiras indagações de minha pesquisa a respeito da

¹⁰² Butor, Michel. Op. cit..

¹⁰³ Ibid..

figurabilidade operada pela escritura balzaquiana girava em torno do sentido do conceito de *paixão* nesse processo. Era a voz da reflexão analítica balzaquiana, justaposta ao tecido narrativo, inflacionando a economia do romance, que destacava a importância da paixão na composição dos romances. Portanto, a força patêmica está em harmonia com a relação que Butor empreende entre a reprodução realista e a satisfação de desejos, sendo o *páthos* o que desarticula a ideia de “double emploi”. *Adieu* é, conseqüentemente, um romance que articula de maneira magistral todas essas questões que discuti acima.

Resumidamente, a narrativa de *Adieu* é uma história de amor que se desfaz em meio às contingências de uma batalha, história de amor malograda, entre o major Philippe de Sucy e a Condessa Stéphanie de Vandières, durante a Batalha de Bérésina. Na batalha, as tropas em retirada pelo rio Bérésina, como resultado de uma estratégia militar, defrontam-se com a destruição de uma ponte. Philippe e Stéphanie acabam, então, separados nas margens opostas do rio após a destruição da ponte e a última palavra que Philippe ouve é o *adieu* entoado por Stéphanie. Tempos depois, Philippe reencontra a condessa em um estado selvagem, amnésica e sob os cuidados de um tio. Ao vê-la assim, o major entende que a solução para trazer Stéphanie de volta à realidade seria a *reprodução* exata do que acontecera no dia da separação. Philippe, então, reproduz a Batalha de Bérésina em sua propriedade e tal reprodução tem um efeito mortal sob Stéphanie: ao reviver os acontecimentos, a Condessa compreende seu trauma e desfalece.

Não se pode negar a relação, que se torna evidente no nível narrativo, entre a reprodução fabricada pelo major e o falecimento da Condessa. Uma possível reposta interpretativa atribuiria à relação a questão da revelação, em outras palavras, a representação *denotaria* a realidade. Acepção que, de fato, não se distancia das questões discutidas pela voz crítica balzaquiana. Revelar ao mundo sua realidade é um dos objetivos enunciados pelo *ethos* discursivo do autor, como lemos nessa já famosa passagem do “Avant-propos”:

La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits de passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la Société, en composant de types par la réunion de traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle de mœurs.¹⁰⁴

Ou como nessa passagem de “Introduction” aux *Études Philosophiques*:

Et n'est-ce point ici le lieu de remarquer qu'un des traits distinctifs de M. de Balzac est d'avoir, le premier, ramené le roman moderne à *la vérité*, à *la peinture des infortunes réelles*, tandis que de toutes parts on n'exploitait que de bizarreries et des exceptions, émouvantes sans doutes à la manière des topiques, mais qui ne touchaient point et laissaient peu de souvenirs dans l'âme ? (...) M. de Balzac est un historien qui restera.¹⁰⁵

Essa grande figura reveladora é, igualmente, vale lembrar, uma imagem criada pela tessitura narrativa. Ora, sob o ângulo do narrador onisciente, o que deveria ser priorizado pelo episódio seria a *revelação*: o narrador realista, ao reproduzir o mundo, *revela* a verdade. A hermenêutica balzaquiana estaria, dessa forma, representada nesse episódio. No entanto, se nos desvincularmos do *conteúdo* e, portanto, do *representado*, podemos acompanhar o processo envolvido na reprodução. O mundo deixa de ser apenas mundo representado e torna-se uma figura. O *traçado* da figura e não o conteúdo do representado revigora a leitura das imagens da escritura. O texto sobrevive e pulsa: é a lógica da sensação. De maneira que, em *Adieu*, o que vemos não é apenas a realidade *revelada*, mas, igualmente, uma *produção* do real, a construção de uma particular visão do real.

Assim sendo, refaço a questão e proponho ao leitor, no lugar de “o que é representado em *Adieu*?”, as seguintes reflexões: qual é a relação entre reprodução e verdade na escritura balzaquiana? De que maneira o real, ou seja, o referente, é estruturado na re-produção balzaquiana? Qual é o desafio da escritura balzaquiana em relação à semelhança?

Um primeiro desafio consiste na produção de *efeito* desejada pelo texto balzaquiano, sendo que podemos entender a questão do *efeito* não somente em sua relação de causalidade, a partir da qual obteríamos conceituações

¹⁰⁴ Balzac. “Avant-propos” de *La Comédie Humaine*. Op. cit., p. 287.

¹⁰⁵ Balzac. “Introduction” aux *Études philosophiques*. Op.cit. p. 100.

lógicas, isto é, uma explanação do funcionamento do mundo, mas também em sua outra acepção, que é a da sensação: o efeito tomado separadamente à causa. Estamos diante, novamente, da lógica da sensação.

O reconhecimento dessa lógica separatista das relações binárias – causa/efeito, significante/significado, mundo sensível/mundo inteligível, realidade/representação da realidade – é importante para que possamos acompanhar o funcionamento do processo representativo balzaquiano. O efeito é importante, pois também faz parte do mundo das sensações, da concretude, transitando das conceituações para a matéria. Corpo e espírito: essa é a ideia de fenômeno na lógica balzaquiana. O fenômeno da sociedade francesa, ou seja, uma carga eletrizante de efeitos.

O que quero dizer é que não podemos restringir a figurabilidade do texto balzaquiano ao figurativo apenas. Assim, para a escritura balzaquiana, a questão do *efeito, ou seja, as sensações que a re-produção dos signos pode evocar*, estará articulada à produção das figuras. Classificar os signos e manipulá-los, criar figuras a partir deles, produzir efeitos com as imagens para, finalmente, construir seu próprio código semiológico é um jogo infinito na *Comédie Humaine*, poder-se-ia dizer que é algo até mais presente que a busca da realidade tão defendida da poética balzaquiana.

Esse jogo infinito proposto pela literatura não é uma interpretação que faço sozinha do texto de Balzac. Afirmá-lo seria negligenciar a perspicácia balzaquiana ou, então, estaríamos ainda capturados pelo engodo produzido pelo *ethos* balzaquiano, a saber, a ideia de um narrador pragmático, secretário da história, entidade onnipresente *que descreve o mundo como ele é*.¹⁰⁶ Entretanto, como vimos acima, em seus escritos analíticos, ele nos diz de sua paixão pelos signos: “j’ai donc obéi à cette passion: je suis venu me placer sur une chaise; (...) Classer, pour pouvoir codifier!”.¹⁰⁷

Resta-nos, então, questionar esse código que, até aqui, indicamos que é regido, igualmente, pelo *páthos* da escritura. Dissemos, também, que a construção do código semiológico balzaquiano responde à lógica da sensação

¹⁰⁶ “Cette école, qui serait l’*Eclectisme littéraire*, demande une représentation du monde comme il est: (...)”. (Id.. Études sur M. Beyle (Frédéric Stendhal [sic]). In: *Écrits sur le Roman. Anthologie*. Textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon. Paris: Le Livre de Poche, 2000, p. 196.)

¹⁰⁷ Id.. *Théorie de la Démarche*, XII, p. 278.

e busca produzir *efeitos*. Devemos, assim, partir para algumas considerações que nos ajudarão a desatar algumas pontas dessa imbricada questão da reprodução do mundo na *Comédie Humaine*.

A vocação da escritura balzaquiana para a figurabilidade não responde somente às questões estéticas de sua época, já que, como vimos logo no início, o texto balzaquiano possui algo peculiar. A grande questão, a meu ver, não é a precisão histórica, seus conteúdos, as figurações fiéis da realidade ou, se atentarmos aos aspectos estético-literários em discussão no período, a escolha dos gêneros, o estilo, que poderiam estar a serviço ou não do grande historiador de costumes. Contudo, não seria esse o grande objetivo da obra balzaquiana? A representação dos costumes sociais de sua época? Entre alguns romances um tanto indiferentes à proposta realista, um tanto estranhos, místicos, românticos, fantásticos, folhetinescos, inacabados, não seria o bloco de romances mais consistentes, isto é, as obras maduras balzaquianas, os discursos afinados com o momento sócio-histórico da sociedade oitocentista que fundamentariam a obra balzaquiana? Esse programa está, de fato, enunciado nos prefácios do autor, que ajudam a criar a imagem mais premente do *ethos* balzaquiano. Mas trata-se, como disse, de uma imagem. O *secretário da história* é uma imagem entre outras, é uma *representação*.

Isso posto, a vocação balzaquiana pela figurabilidade expõe alguns deslocamentos, fato que engendra práticas representativas distintas, na medida em que os textos balzaquianos demonstram uma espécie de investigação ou de ensaio sobre o *tópos* figurativo. Um desses arranjos abriga a disposição figurativa que em muito se avizinha à do barroco. Mas, antes de prosseguirmos nessa sobrevivência, nesse anacronismo presente nas figuras¹⁰⁸, ou seja, nos traços do barroco na construção imagética da

¹⁰⁸ A ideia da sobrevivência e do anacronismo que articulo na minha argumentação relaciona-se aos estudos empreendidos por Didi-Huberman, que questiona a compreensão da história da arte sob o modelo teleológico. Para o autor, na imagem, os tempos entrecruzam-se. A imagem é heterogênea e muitas vezes nosso olhar, fixado em um tempo determinado *a priori*, abstém-se de outras possíveis presenças temporais na imagem. Didi-Huberman ilustra muito bem essa noção no seguinte trecho de seu estudo sobre Fra Angelico: “Dans le seul exemple du pan tacheté de Fra Angelico, trois temps au moins – trois temps hétérogènes, donc anachroniques les uns aux autres – se tressent de façon remarquable. (...) Nous voici bien *devant le pan* comme devant un objet de temps complexe,

escritura balzaquiana, gostaria de ressaltar um elemento importante: o signo.

Essa modesta tentativa de desarticulação relativa à leitura clássica da escritura figurativa balzaquiana se inicia pelo questionamento do que seria o signo para a escritura balzaquiana e, julgo importante ressaltar, não pelo questionamento do que se entende por signo numa dimensão histórica, ou seja, de como o discurso oitocentista sustentava as relações entre significante e significado. De natureza aglutinadora e mesmo “glutona”, a escritura balzaquiana parece degustar práticas figurativas trans-históricas. A experimentação do signo e a indefinição das fronteiras são o grande deleite de sua escritura.

A partir daí, pergunto o que seria o signo para Balzac, questionamento arriscado, uma vez que pode ser rotulado como ingênuo, se formos devotos de uma leitura da obra balzaquiana do mundo *representado* a partir de um contexto sócio-histórico. Todavia, se colocada a *Comédie Humaine* como uma *produtora de figuras*, nos vemos um tanto presos num dédalo¹⁰⁹, assim como a própria escritura balzaquiana que também se deixa perder nesse labirinto.

Sendo assim, uma primeira associação que notamos entre a escritura balzaquiana e seu entendimento do signo é a aptidão para a *sensação*: o

de temps impur : un extraordinaire *montage de temps hétérogènes formant anachronismes*. Dans la dynamique et dans la complexité de ce montage, des notions historiques aussi fondamentales que celles de « style » ou d'« époque » s'avèrent tout à coup d'une dangereuse plasticité (dangereuse seulement pour celui qui voudrait que toute chose soit à sa place une fois pour toutes à la même époque : figure, assez commune du reste, de celui que je nommerai l'« historien phobique du temps »). Poser la question de l'anachronisme, c'est donc interroger cette plasticité fondamentale et, avec elle, le mélange, si difficile à analyser, des *différentiels de temps* à l'œuvre dans chaque image.” (Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'Art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions du Minuit, 2000, p. 16.). Philippe Hamon, que estuda a imagem no campo literário, defende algo similar quando fala, sem se referir a tempo ou a anacronismo, de impregnações de imagens no texto, de imagens que estão presentes no texto sem serem verbalizadas: “Reste que ce que j'ai peut-être approfondi, ce sont ces degrés et ces modes d'imprégnation dans un texte, les citations explicites mais surtout toutes ces formes de citation implicite (le blason de la ville de Paris dans le poème de Baudelaire), toutes ces images absentes qui sont présentes sans être verbalisées.” (Hamon, Philippe. La littérature, un « magasin d'images ». *Sociétés & Représentations*, 1/2008, n° 25, p. 219-232. Disponível em: <www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-1-page-219.htm> DOI: [10.3917/sr.025.0219](https://doi.org/10.3917/sr.025.0219), p.231. A meu ver, essas imagens, estabelecendo um paralelo com o anacronismo de Didi-Huberman, podem da mesma forma sobreviver no texto, vindas de outras referências culturais e temporais.

¹⁰⁹ “Vous vous égarez dans le dédale de vos pensées, sans but. C'est un voyage sans fin, délicieux et vague.” (Balzac. *Des Artistes*. Op. cit., p. 142.)

signo balzaquiano produz a sensação. O signo precisa transmutar. Figurar é potência. Suas figurações quase nunca flertam com o anódino, havendo no discurso descritivo balzaquiano uma ubiquidade da hipérbole. Além do mais, esse tropo é cuidadosamente cultivado por sua escrita.

Suas descrições acontecem sempre num ritmo de excitação: se fala da miséria, é uma miséria deslumbrante; a descrição, pelo ritmo e pela coleção de adjetivos, transforma um quarto miserável numa rica tapeçaria descritiva:

Schmuke était un Diogène musicien, il n'avait point honte de son désordre, il l'eût nié tant il y était habitué. L'usage incessant d'une bonne grosse pipe allemande avait répandu sur le plafond, sur le misérable papier de tenture, écorché en mille endroits par un chat, une teinte blonde qui donnait aux objets l'aspect des moissons dorées de Cérès. Le chat, doué d'une magnifique robe à longues soies ébouriffées à faire envie à une portière, était là comme la maîtresse du logis, grave dans sa barbe, sans inquiétude; du haut d'un excellent piano de Vienne où il siégeait magistralement, il jeta sur la comtesse, quand elle entra, ce regard mielleux et froid par lequel toute femme étonnée de sa beauté l'aurait saluée; il ne se dérangea point, il agita seulement les deux fils d'argent de ses moustaches droites et reporta sur Schmuke ses deux yeux d'or. Le piano, caduc et d'un bon bois peint en noir et or, mais sale, déteint, écaillé, montrait des touches usées comme les dents des vieux chevaux, et jaunies par la couleur fuligineuse tombée de la pipe. Sur la tablette, de petits tas de cendres disaient que, la veille, Schmuke avait chevauché sur le vieil instrument vers quelque sabbat musical. Le carreau, plein de boue séchée, de papiers déchirés, de cendres de pipe, de débris inexplicables, ressemblait au plancher des pensionnats quand il n'a pas été balayé depuis huit jours, et d'où les domestiques chassent des monceaux de choses qui sont entre le fumier et les guenilles. Un œil plus exercé que celui de la comtesse y aurait trouvé des renseignements sur la vie de Schmuke, dans quelques épluchures de marrons, des pelures de pommes, des coquilles d'œufs rouges, dans des plats cassés par inadvertance et crottés de sauer-craut. Ce détritus allemand formait un tapis de poudreux immondices qui craquait sous les pieds, et se ralliait à un amas de cendres qui descendait majestueusement d'une cheminée en pierre peinte où trônait une bûche en charbon de terre devant laquelle deux tisons avaient l'air de se consumer. (...) ¹¹⁰

Mas por que a sobrevivência de um modo representativo *barroco*? Inicialmente, como já mencionei acima, devido à prevalência da relação entre a escritura balzaquiana e o signo. Nesse ponto, algumas indicações são importantes para que o leitor entenda que a palavra *barroco* será empregada para marcar um momento estético no qual o pensamento sobre o signo é uma força vital.

¹¹⁰ Id.. *Une fille d'Ève*, II, p. 363-364.

Foucault, quando fala do signo na era clássica, insiste em sua vitalidade ao defini-lo como “la représentativité de la représentation en tant qu’elle est représentable.”¹¹¹ Ainda segundo o filósofo, as consequências dessa nova orientação epistemológica do signo têm grande relevância. Uma delas expõe mais claramente a problemática que discuto e refere-se à vitalidade do signo, que penetra toda a extensão do pensamento. A relação, então, entre o signo da era clássica e a escritura balzaquiana não está na semelhança ou na comparação, mas na aproximação com a vitalidade do signo como *tópos*. É nessa questão da vitalidade e da hipérbole que aponto a aproximação com a estética barroca.

Sobre esse encadeamento, no qual os signos demonstram toda sua vitalidade, explica-nos Foucault:

(...) ils sont maintenant coextensifs à la représentation, c’est-à-dire à la pensée entière, ils sont logés en elle, mais ils la parcourent selon toute son étendue : dès qu’une représentation est liée à une autre et représente en elle-même ce lien, il y a un signe : l’idée abstraite signifie la perception concrète d’où elle a été formée (Condillac) ; l’idée générale n’est qu’une idée singulière servant de signe aux autres (Berkeley) ; les imaginations sont signes des perceptions dont elles sont issues (Hume, Condillac) ; les sensations sont signes les unes des autres (Berkeley, Condillac) et il se peut finalement que les sensations soient elles-mêmes (comme chez Berkeley) les signes de ce que Dieu veut nous dire, ce qui ferait d’elles comme les signes d’un ensemble de signes.¹¹²

A passagem de Balzac em que aparecem os estímulos nervosos, que citei anteriormente, parece-me próxima dessa extensão dos signos analisada por Foucault. Ao final da passagem, quando Balzac fala de esfera – “pour tous les grands penseurs qui ont établi le monde spirituel, cette sphère où se révèlent les rapports entre l’homme et Dieu” –, ela pode ser entendida como a mônada da *Comédie Humaine*. O *uno*, o mundo da *Comédie Humaine*, constitui “les signes d’un ensemble de signes” dos quais fala Foucault.

Nesse sentido, não trato, aqui, de um efeito de *mise en abyme* quando proponho metadiscurso. Trata-se, na verdade, de uma reflexão acerca da relação entre o representado e o representável na criação da figura e acerca das consequências dessa relação.

¹¹¹ Foucault, Michel. *Les Mots et Les Choses*. Paris: Gallimard, 1966, p. 79.

¹¹² Ibid., p. 79.

Portanto, trataremos de *dobras* figurativas, em uma visada epistemológica da escritura balzaquiana em sincronia com a visão barroca. O efeito de *vivenciar* a prática da figuração: efeitos da reprodução da matéria na arte, efeitos balzaquianos que se esmeram em concorrer com efeitos do olhar e do háptico. Encontro entre o mundo físico e o metafísico bem ao sabor barroco, assim como ao de Balzac. Para finalizar, um efeito que não se refere à mestria da cópia em junção com o real. Em *Adieu*, nosso romance paradigmático, o efeito causado pela enunciação corresponde justamente ao efeito do olhar. Olhar para a figuração. Efeito medusa.

Já sabemos da força da pulsão escópica no processo figurativo e não preciso prolongar-me nos pormenores do mito grego. Sabemos quem é Medusa na mitologia grega: a górgona mortal de cabelos de serpentes que petrificava aqueles que a olhassem diretamente. Entre as muitas possíveis leituras do mito, uma indubitável acepção refere-se às questões da reprodução da imagem. Olhar Medusa petrifica e a única possibilidade de vê-la, como engenhosamente percebe Perseu, é através de sua imagem refletida, isto é, de sua *representação* no escudo brilhante do herói. Ora, sabemos também que olhar o mal que nos pode petrificar é algo que nos fascina. Há no mito algo sobre a fascinação do olhar. Se olharmos o real diretamente, ele nos pode petrificar; por outro lado, a *representação* da imagem pode destruir o real. Medusa, por exemplo, tem a cabeça cortada por Perseu. Todo o mito envolve uma isotopia sobre o efeito de olhar. Por isso do traço barroco, se lembrarmos da obra de Caravaggio, *Scudo con testa di Medusa*, paradigma da discussão acerca do *fascínio* da arte em produzir e pensar a reprodução do real.

Segundo Louis Marin, de acordo com o ponto de vista clássico, a obra de Caravaggio é um “escândalo”.¹¹³ O escândalo caravaggesco diz respeito ao *efeito*. Sobre esse aspecto divergente no arranjo representativo de Caravaggio, L. Marin explica:

(...) or, avec les peintures du Caravage, – ce qui fait que le Caravage est important au début du XVII^e siècle, qu’il y a quelque chose comme une « révolution » caravagesque – c’est d’abord l’effet. Le tableau provoque un effet de voir. Dès lors, le tableau ne peut être considéré comme

¹¹³ Marin, Louis. *Détruire la Peinture*. Paris: Éditions Flammarion, 1997, p. 133.

l'application d'un système, comme la résultante (ou le message) d'un code a priori dont le discours sur la peinture serait l'expression théorique, mais à l'inverse, le tableau en produisant un effet de « voir », se constitue comme force, il opère une distribution des effets de vision. Le tableau n'est autre dans le premier cas que la représentation en « langage iconique » d'une théorie préexistante. Dans le second cas, le discours qui *peut* être tenu *du* tableau, se trouvera *produit* par lui.¹¹⁴

De maneira que a figurabilidade em Balzac é também um escândalo, devido a seu estado maníaco em concorrer com os processos figurativos das artes plásticas, causando efeitos, estes, mais próximos do figural.

Assim, em *Adieu*, três reproduções olham para o referente e veremos como as versões diferentes ameaçam a semelhança. Primeiramente, a reprodução do tio da Condessa, o olho da compaixão. O olhar é de quem está próximo ao trauma da sobrinha:

Puis, comme toutes les personnes qui vivent dans la solitude, en proie à une douleur renaissante, il raconta longuement au magistrat l'aventure suivante, dont le récit a été coordonné et dégagé des nombreuses digressions que firent le narrateur et le conseiller.¹¹⁵

As descrições dessa segunda narrativa serão marcadas pela falta de nitidez no traço, já que as figuras do mundo serão reproduzidas pela forma do *amas* e da mancha: as formas desintegram-se, as figuras aglomeram-se no espaço. Interessantemente, a passagem não somente marca o ponto crucial que desencadeia a alienação da condessa, como também é a reprodução da passagem das tropas napoleônicas pelo rio Bérésina, quando em retirada do território russo, constituindo-se, igualmente, a reprodução de um evento bem conhecido da história francesa.

Percebemos, nessa narrativa, nitidamente, a conversão eidética operada pelo descritor. O corpo enunciador dessa re-produção constrói imagens que derivam do trauma, do horror, da memória e da *doxa*:

L'apathie de ces pauvres soldats ne peut être comprise que par ceux qui se souviennent d'avoir traversé ces vastes déserts de neige, sans autre boisson que la neige, sans autre lit que la neige, sans autre perspective qu'un horizon de neige, sans autre aliment que la neige ou quelques betteraves gelées, quelques poignées de farine ou de la chair de cheval.¹¹⁶

¹¹⁴ Ibid., p. 138. Itálicos meus.

¹¹⁵ Balzac. *Adieu*, X, p. 985.

¹¹⁶ Ibid., p. 986.

O esforço em atribuir um corpo às figuras – e corpo significa para o campo semiótico “uma estrutura material” – é marcado pela modalidade da “douleur renaissante”, o que gera a imprecisão e o *amas*. Uma estratégia da figurabilidade desse segundo narrador de *Adieu* são os recursos picturais assimilados ao descritivo. Ora, haja vista que essa outra voz da representação em *Adieu* está distante do evento, sua memória eidética somente pode ser re-produzida pela fusão com as imagens populares e folclóricas da passagem de Bérésina e pelo recurso ao pictórico. Essas duas operações constituem as estratégias enunciativas desse narrador.

O enquadramento descrito não produz necessariamente “ilusões referenciais”: a enunciação representativa, nesse momento do romance, quando *descreve* o evento, escolhe fazê-lo pela oralidade, projetando, dessa forma, a imagem para além da narrativa, deslocando-a do controle, como se a imagem acontecesse sem a mediação do narrador onisciente. Toma-se, portanto, uma direção oposta àquela sugerida por Barthes sobre a descrição realista:

et d'autre part, en posant le référent pour réel, en feignant de le suivre d'une façon esclave, la description réaliste évite de se laisser entraîner dans une activité fantasmatique (précaution que l'on croyait nécessaire à l'« objectivité » de la relation) ; la rhétorique classique avait en quelque sorte institutionnalisé le fantasme sous le nom d'une figure particulière, l'hypotypose, chargée de « mettre les choses sous les yeux de l'auditeur », non point d'une façon neutre, constative, mais en laissant à la représentation tout l'éclat du désir (cela faisait partie du discours vivement éclairé, aux cernes colorés : l'*illustris oratio*) ; en renonçant déclarativement aux contraintes du code rhétorique, le réalisme doit chercher une nouvelle raison de décrire.¹¹⁷

O que percebemos é a *aisthesis* de um corpo enunciativo que sofre os efeitos de sua representação:

L'évidence (*l'énargie*) de son image, c'est *se présenter représentant* le mort, c'est constituer le sujet regardant comme effet de cette présentation, le constituer précisément comme regard ; c'est le faire se reconnaître dans l'affect érotique et esthétique (l'amitié, le plaisir) et comme auteur, comme peintre proprement dit ou spectateur par délégation de regard.¹¹⁸

¹¹⁷ Barthes, Roland. L'effet de réel. *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable, pp. 84-89. DOI: 10.3406/comm.1968.1158, p. 87. Disponível em: <url :/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158>. Consultado em 07 mai 2015.

¹¹⁸ Marin, Louis. *Des Pouvoirs de l'Image*. Paris: Éditions du Seuil, 1993, p. 12.

Em consonância com Louis Marin, vemos que todo o episódio será descrito como um quadro cuja imagem é construída na escrita por meio dos aspectos plásticos traduzidos de outro campo semiótico, a pintura, e do recurso à hipotipose, figura retórica que permite que a imagem do passado volte a estar presente sob os olhos do interlocutor-leitor. No caso da narrativa, a cena descrita – o quadro – é marcada justamente pela oralidade, uma vez que se trata de uma *conversa* entre o tio de Stéphanie e Monsieur d’Albon.

Há, ainda, um extenso uso de recursos picturais, pois a modalidade do “horror”, que fundamenta as passagens descritivas da narrativa e retomam as imagens fantasmáticas que afetam o corpo social assim como o corpo de Stéphanie, posiciona o caráter didático e científico num segundo plano¹¹⁹. A demanda é de outra lógica que não a objetiva, ou seja, é da lógica da sensação. O que devemos ter em mente é que *todo o evento* será transposto em imagens. Então, para que tudo se converta em imagens patéticas, um orador entra em cena e, à moda do teatro raciniano, expele em seu discurso as imagens do passado no agora da narrativa.

Assim, sob a modalidade patêmica, as descrições são revividas sob os olhos dos dois personagens, sendo o efeito da representação bilateral: ambos são tocados pelas imagens representadas. O efeito da representação é duplo. Como já havia antecipado, o referente é instável, não se tratando de uma referência que corresponderia ao contexto histórico externo e inalterável, produtor de imagens secundárias. Dessa forma, o *evento* traumático é figurado – a passagem pelo rio Bérésina, que destitui Stéphanie de seu eu sensato, transformando-a num corpo selvagem e criando uma nova imagem de si mesma. A transposição da ação ocorre pelo uso da hipotipose.

Sobre a hipotipose, Barthes define a figura da seguinte forma:

Il y a là comme une sorte de transe : le passé redevient présent sans cesser pourtant d’être organisé comme un souvenir : le sujet vit la scène sans être submergé ni déçu par elle. La rhétorique classique possédait

¹¹⁹ Para Liliane Louvel uma “descrição será dita “pictural” quando a predominância de “marcadores” da picturalidade, aquilo que faz com que uma imagem seja artística, seja um artefato, será irrefutável e que passarão a segundo plano a intenção didática, as referências aos saberes matésico, mimésico, etc. (In: Arbex, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006, p. 195.)

une figure pour exprimer cette imagination du passé, c'était l'hypotypose (*Figure-toi Pyrrhus, les yeux étincelants...*) ; un traité de l'époque dit que dans l'hypotypose, *l'image tient lieu de la chose* : on ne peut mieux définir le fantasme.¹²⁰

Como percebemos, no trecho supracitado, Barthes salienta uma característica muito importante do uso dessa figura de estilo: a sideração. Essa modalidade patêmica organiza as escolhas da construção do quadro descritivo, ou seja, os aspectos picturais, as cores, os traços, a espacialidade serão movimentados na escrita sob o signo do transe. No entanto, não são apenas os aspectos picturais utilizados, trazidos de um campo semiótico para outro – aos quais Barthes se refere na mesma obra como plásticos –, que estão envolvidos no uso da hipotipose e que são regidos pelo transe. Algumas figuras de sintaxe e de estilo, como o assíndeto e a anáfora, são igualmente utilizadas na construção da imagem fantasmática na escrita.

Assim, o *evento* revivido transforma-se na imagem de uma mancha na neve. A mancha, na aproximação do olhar, é, na verdade, um *amas* de homens e de objetos na neve. Tudo se confunde, os contornos fundem-se, não sabemos onde começa a neve, o corpo e os objetos. Confundem-se também as categorias gramaticais, os verbos que se acumulam e paralisam a ação, os adjetivos que dão ritmo à imagem. Entretanto, mesmo que o quadro descrito acima pareça divergir da clareza pretendida pelo uso da hipotipose, uma vez que falo de *amas* e de justaposições, o uso das imagens fantasmáticas é gerido pela doxa, isto é, pelo lugar comum da *sensação* causada pelo “horror”. Isso faz com que as imagens, de certa maneira, sejam mais “verossímeis”¹²¹ que a descrição que desenha figuras nítidas.

A passagem de Bérésina engendra as indefinições e as sensações provocadas pelo horror, pelo trauma. O ponto de vista, aqui, não é o de quem observa os acontecimentos montado a cavalo, como se vê nas inúmeras ilustrações do episódio. O descritor não está distanciado do

¹²⁰ Barthes, Roland. *Sur Racine*. Paris: Éditions du Seuil, p. 22.

¹²¹ Uma das características da hipotipose: “Enfin, il nous faut replacer l'hypotypose dans le cadre plus général de la persuasion : comme figure cherchant le movere, donc le flectere, elle est confrontée à la question la plus essentielle de la rhétorique et de la poétique, le problème du vraisemblable.” (Le Bozec, Yves. *L'hypotypose: un essai de définition formelle. L'Information Grammaticale*, n° 92, 2002. pp. 3-7. DOI: 10.3406/igram.2002.3271, p. 6. Disponível em: <[url :/web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_2002_num_92_1_3271](http://web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_2002_num_92_1_3271)>. Consulté le 07 mai 2015.

evento: ele revive o episódio concedendo autonomia à imagem. Não há uma hierarquia do descritor sobre a imagem, já que ele não a domina nem a controla. Ocorre, ao contrário, uma espécie de fusão entre narrador e imagem. O ponto de vista está na imagem e não à distância, sendo que tal coincidência do ponto de vista com o evento é possível graças ao uso da hipotipose.

Outro aspecto que enfatiza o domínio da lógica da sensação, do aspecto patêmico – da “organização de um sonho”, como analisa Barthes – e não épico do momento, como se poderia esperar de uma descrição histórica, é a apatia que predomina na cena. A inatividade intensifica a imagem, de maneira que, sob a ótica do trauma, tudo se aglomera num ritmo apático, sinalizando o desfecho trágico da derrocada.

Ainda acerca do ritmo, os verbos são empregados num ordenamento de lista que desarticula sua vocação *narrativa*¹²²:

Héritiers de richesses inespérées, ces malheureux, abrutis par le froid, se *logaient* dans les bivouacs vides, *brisaient* le matériel de l'armée pour se construire des cabanes, *faisaient* du feu avec tout ce qui leur *tombait* sous la main, *dépeçaient* les chevaux pour se nourrir, *arrachaient* le drap ou les toiles des voitures pour se couvrir, et *dormaient* au lieu de continuer leur route et de franchir paisiblement pendant la nuit cette Bérésina qu'une incroyable fatalité avait déjà rendue si funeste à l'armée. Mourant *de faim, de soif, de fatigue et de sommeil*, ces infortunés arrivaient sur une plage où ils apercevaient *du bois, des feux, des vivres*, d'innombrables équipages abandonnés, des bivouacs, enfin toute une ville improvisée. Le village de Studzianka avait été entièrement *dépecé, partagé, transporté* des hauteurs dans la plaine.¹²³

O fundo da imagem é tomado pela neve:

Tous les hommes qui entouraient le foyer s'étaient partagé *les couvertures, les coussins, les pelisses, les robes, les vêtements d'homme et de femme* appartenant au comte, à la comtesse et au major. L'apathie de ces pauvres soldats ne peut être comprise que par ceux qui se souviennent d'avoir traversé ces vastes déserts de *neige*, sans autre boisson que la *neige*, sans autre lit que la *neige*, sans autre perspective qu'un horizon de *neige*, sans autre aliment que la *neige* ou quelques betteraves gelées, quelques poignées de farine ou de la chair de cheval.¹²⁴

¹²² “C'est pourquoi, l'hypotypose présente le plus souvent un style asyndétique, qui autorise d'une part l'entassement propre à la spatialité du tableau (accumulation linéaire et effet d'exhaustion), d'autre part la disparition des marques organisationnelles qui trahissent la volonté du sujet regardant : l'hypotypose ne déploie plus un temps, volonté du locuteur, mais impose une accumulation d'espaces fragmentés à la sidération de l'allocuteur.” (Ibid., loc. cit.)

¹²³ Balzac. *Adieu*, X, p. 986. Itálicos meus.

¹²⁴ Ibid., p. 991. Itálicos meus.

E o uso da epístrofe no trecho acima o intensifica. Figura da persuasão, sua repetição ao final das orações fortalece o argumento. Estamos na neve, ambiente hostil, instável, monocromático. Perfeita textura para a cena: as formas tendem a perder seu contorno na neve, desintegram-se, afundam, misturam, *desfiguram-se*. Desse lugar, podemos não apenas compreender, mas aceitar a possibilidade do amálgama humano. O inverossímil, a pilha de corpos vivos, os traços humanos descritos como montes de coisas, tornam-se possíveis na neve. O juízo também se confunde e, diante do perigo, os soldados não fogem, mas dormem:

Quoique l'artillerie de l'aile gauche des Russes tirât sans relâche sur cette masse qui se dessinait comme une grande tache, tantôt noire, tantôt flamboyante, au milieu de la neige, ces infatigables boulets ne semblaient à la foule engourdie qu'une incommodité de plus. C'était comme un orage dont la foudre était dédaignée par tout le monde, parce qu'elle devait n'atteindre, çà et là, que des mourants, des malades, ou des morts peut-être. A chaque instant, les traîneurs arrivaient par groupes. Ces espèces de cadavres ambulants se divisaient aussitôt, et allaient mendier une place de foyer en foyer; puis, repoussés le plus souvent, ils se réunissaient de nouveau pour obtenir de force l'hospitalité qui leur était refusée. Sourds à la voix de quelques officiers qui leur prédisaient la mort pour le lendemain, ils dépensaient la somme de courage nécessaire pour passer le fleuve, à se construire un asile d'une nuit, à faire un repas souvent funeste; cette mort qui les attendait ne leur paraissait plus un mal, puisqu'elle leur laissait une heure de sommeil.¹²⁵

Tudo é descrito, então, ora como uma mancha, ora como uma aglomeração, marcando, de qualquer maneira, a desfiguração:

Ces soldats étaient, sans doute, les derniers venus de tous ceux qui, depuis le large sillon décrit par le terrain au bas de Studzianka jusqu'à la fatale rivière, *formaient comme un océan de têtes, de feux, de baraques, une mer vivante agitée par des mouvements presque insensibles, et d'où il s'échappait un sourd bruissement, parfois mêlé d'éclats terribles.*¹²⁶

A imagem dos soldados é comparada a um mar de cabeças humanas e de coisas: o humano e o material fundem-se na neve. Continuando com a imagem da desfiguração, provocada pelo frio e pela miséria, os soldados compõem um quadro de total desordenamento. Figuras decompostas invertidas em sua representação: soldados vestidos com roupas de mulher, mantas de sela, cada pé em um sapato diverso, cobertos de neve e sujeira.

¹²⁵ Ibid., p. 986.

¹²⁶ Ibid., p. 990. Itálicos meus.

Outra inversão da re-presentação, ou da desfiguração, diz respeito ao grotesco da cena: seu traço cômico é, aqui, expulso da figura:

Cette misère était grotesque. Les figures, décomposées par le froid, étaient enduites d'une couche de boue sur laquelle les larmes traçaient, à partir des yeux jusqu'au bas des joues, un sillon qui attestait l'épaisseur de ce masque. La malpropreté de leurs longues barbes rendait ces soldats encore plus hideux. Les uns étaient enveloppés dans des châles de femme; les autres portaient des chabraques de cheval, des couvertures crottées, des haillons empreints de givre qui fondait; quelques-uns avaient un pied dans une botte et l'autre dans un soulier; enfin il n'y avait personne dont le costume n'offrît une singularité risible. En présence de choses si plaisantes, ces hommes restaient graves et sombres.¹²⁷

O clímax dessa reprodução que *desfigura* o evento histórico é a descrição de Stéphanie:

(...) il contempla cette jeune femme qui, s'étant tourné la figure vers le feu pour dormir, laissait voir ses yeux clos et une partie de son front; elle était enveloppée dans une pelisse fourrée et dans un gros manteau de dragon; sa tête portait sur un oreiller taché de sang; son bonnet d'astrakan, maintenu par un mouchoir noué sous le cou, lui préservait le visage du froid autant que cela était possible; elle s'était caché les pieds dans le manteau. Ainsi roulée sur elle-même, elle ne ressemblait réellement à rien. Était-ce la dernière des vivandières? était-ce cette charmante femme, la gloire d'un amant, la reine des bals parisiens? Hélas! l'œil même de son ami le plus dévoué n'apercevait plus rien de féminin dans cet amas de linges et de haillons.¹²⁸

Novamente, a figura é reproduzida como algo sem contornos específicos. Nem mesmo o olho do amante reconhece os traços daquela que fora sua amada: a Condessa é agora um “amas de linges et de haillons.” Entretanto, a frase que conecta essa passagem descritiva com a próxima tentativa de re-presentação no romance é “*Elle ne ressemblait réellement à rien*”. Frase magistral, pois indica a cisão entre o ser real da condessa e seu duplo, isto é, sua representação da ordem do *fantasma*. Veremos que o real da Condessa, após o trágico evento de Bérésina, é negado violentamente pelo major. No entanto, o narrador que organiza a re-produção não se abstém de olhar para a “idiotia” de seu real. Para o narrador, a condessa é representada como é ou, em outras palavras, simplesmente como louca.

Outra característica presente no evento de Bérésina é a violência, fato determinante para a descrição do *momento* no qual as tropas realizam a

¹²⁷ Ibid., p. 992

¹²⁸ Ibid., p. 993.

operação. A violência, atravessada por um excesso de signos, será *exibida* na descrição. Jean-Luc Nancy diz que a imagem é “monstrativa”, isto é, ela é da ordem do “monstro”, convocando nesse neologismo o caráter impactante da exibição da imagem:

The image is of the order of the monster; the *monstrum* is a prodigious sign, which warns (*moneo*, *monstrum*) of a divine threat. The German word for the image, *Bild* — which designates the image in its form or fabrication — comes from a root (*bil-*) that designates a prodigious force or a miraculous sign. It is in this sense that there is a monstrosity of the image. The image is outside the common sphere of presence because it is the display of presence. It is the manifestation of presence, not as appearance, but as exhibiting, as bringing to light and setting forth.¹²⁹

Assim, a descrição do exato momento no qual as tropas e os personagens cruzam o rio Bérésina incrementa a hipotipose, equipando-a de nuances que parecem prenunciar uma forma de expressão muito similar às ilustrações sensacionalistas do final do século XIX e à fisionomia do cinema melodramático do começo do século XX. Se a técnica é um tanto diferente da hipotipose clássica, pois o amplo movimento das ações imprime um ritmo quase que cinematográfico à descrição, como se o “tableau” se transformasse em “moving pictures”, a descrição ainda responde à lógica da sensação.

A personagem, como na cena teatral – nesse ponto é importante retomar a arquitetura do romance, que transfere ao tio da condessa a narração/reprodução da passagem de Bérésina –, por meio do uso da hipotipose, apresenta-nos as imagens do episódio trágico que causou a insanidade de sua sobrinha. Ora, essa articulação da escritura causa um efeito estranho no que se costuma definir como a narrativa balzaquiana clássica¹³⁰, pois aí, na verdade, identificamos o metadiscurso acerca da figurabilidade.

¹²⁹ Nancy, Jean-Luc. *The Ground of Image*. New York: Fordham University Press, 2005, p. 22.

¹³⁰ Para discernirmos melhor como o olho abala o reinado do narrador clássico balzaquiano, seria interessante retomarmos a discussão de Genette, em *Frontières du Récit*, e de Benveniste, em *Structure des relations de personne dans le verbe*, nos quais se sublinha esse aspecto clássico da narrativa do romance balzaquiano. Diz Genette, após, justamente, referir-se à exemplaridade balzaquiana, igualmente apontada por Benveniste, no que respeita à narrativa (récit/histoire): “A ce degré de pureté, la diction propre du récit est en quelque sorte la transitivité absolue du texte, l'absence parfaite (si l'on néglige quelques entorses sur lesquelles nous reviendrons tout à l'heure), non seulement du narrateur, mais bien de la narration elle-même, par l'effacement rigoureux de toute référence à l'instance de discours qui le constitue. Le texte est là, sous nos yeux, sans être proféré par personne, et

Assim, a instância enunciativa que reproduz a figuração da passagem de Bérésina está instalada no presente e produz uma encenação. É a hipotipose, como mencionado, que evidencia esse aspecto dramático da representação do episódio. O referente não é o real em seu “detalhe concreto”, já que, distanciado da cena, as imagens são enunciadas a partir do senso comum sobre o episódio, que é extremamente sensacionalista. Não é a História que determina a representação do episódio, mas sim o fantasma da violência. Não há objetificação e, como vimos, imagem e violência completam-se e trabalham no plano *da sensação*: a escritura balzaquiana intensifica a exibição e o sensacionalismo da cena, o que produz uma imagem em movimento lembrando ou prenunciando o sensacionalismo das imagens do final do século. O tempo do quadro é o da exibição, isto é, o momento da sensação colocada quase como uma *declamatio*. Mesmo que as ações retomem aquelas referentes ao passado, o tempo não segue um aspecto teleológico.

Da apatia ao dinamismo, não saímos do “tableau” que é enunciado pelo tio da condessa. A hipotipose é a figura que controla a medida. Isso se dá tanto na representação das condições como das ações da passagem pelo rio Bérésina, de maneira vívida e patêmica. Da condição de total apatia que o ambiente hostil da neve produz, ainda sob o efeito do transe, passamos para as ações que não abandonam o enquadramento descritivo, isto é, não incorporam um ritmo épico à narrativa:

Ils virent une mer de feu qui découpait devant eux, dans l'ombre de la nuit, une foule d'hommes, en dévorant les bivouacs et les cabanes ; ils entendirent des cris de désespoir, des hurlements ; ils aperçurent des milliers de figures désolées et de faces furieuses. Au milieu de cet enfer,

aucune (ou presque) des informations qu'il contient n'exige, pour être comprise ou appréciée, d'être rapportée à sa source, évaluée par sa distance ou sa relation au locuteur et à l'acte de locution”. (Genette, Gérard. *Frontières du récit*. Communications, n° 8, 1966. Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit, pp. 152-163. DOI: 10.3406/comm.1966.1121. Disponível em:

<[url:/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121](http://web.revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121)>.

Consultado em 7 mai 2015.),p.160. Na enunciação representativa, temos efetivamente uma situação oposta àquela descrita por Genette, ou seja, a instância do discurso não está neutralizada pela narrativa. Ao contrário, ela é ativa, está em cena. O ato da enunciação, aqui, impulsiona, ou melhor, enuncia as imagens. Esse ato não confere, como afirma Genette, nenhuma razão ou nenhuma objetividade para que a significação seja apreendida, mas ela provoca uma crepitação no *sentido* da narrativa.

une colonne de soldats se faisait un chemin vers le pont, entre deux haies de cadavres.¹³¹

Embora o “campo da expressão temporal” do trecho acima comporte os verbos do “*récit historique*”, ou seja, o aoristo e o imperfeito, a instância discursiva não está totalmente excluída da re-presentação. O narrador é a instância que desarranja a estabilidade da narrativa. Ele não é exatamente apenas a terceira pessoa “ils” imersa no tempo do evento, visto não estarmos apenas no plano histórico da enunciação, como argumenta Benveniste: “ces trois termes, ‘*récit*’, ‘*événement*’, ‘*passé*’, sont également à souligner. Il s’agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit”.¹³²

Nesse mesmo texto, “L’Homme dans la Langue”, Benveniste ilustra sua reflexão acerca da diferença entre o plano de enunciação da *história* e o plano de enunciação do *discurso* com a passagem, entre outras, de um romance balzaquiano que cito a seguir:

Après un tour de galerie, le jeune homme *regarda* tour à tour le ciel et sa montre, *fit* un geste d’impatience, *entra* dans un bureau de tabac, y *alluma* un cigare, se *posa* devant une glace, et *jeta* un regard sur son costume, un peu plus riche que ne le permettent en France les lois du goût. Il *rajusta* son col et son gilet de velours noir sur lequel *se croisait* plusieurs fois une de ces grosses chaînes...¹³³

Sobre a passagem, diz Benveniste:

On voit que, dans ce *mode d’énonciation*, l’effectif et la nature des temps demeurent les mêmes. Il n’y a aucune raison pour qu’ils changent aussi longtemps que le récit historique se poursuit, et il n’y a d’ailleurs aucune raison pour que celui-ci s’arrête, puisqu’on peut imaginer tout le passé du monde comme un récit continu et qui serait entièrement construit sur cette triple relation temporelle : aoriste, imparfait, plus-que-parfait. Il faut et il suffit que l’auteur reste fidèle à son propos d’historien et qu’il proscrive tout ce qui est étranger au récit des événements (discours, réflexions, comparaisons). A vrai dire, il n’y a même plus alors de narrateur. *Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu’ils apparaissent à l’horizon de l’histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes.* Le temps fondamental est l’aoriste, qui est le temps de l’événement hors de la personne d’un narrateur.¹³⁴

¹³¹ Balzac, *Adieu*, X, p. 993. Grifos meus.

¹³² Benveniste, Émile. *Problèmes de Linguistique Générale I*. Paris: Gallimard, 1966, p. 239.

¹³³ Ibid., p. 241.

¹³⁴ Ibid., p. 241. Itálicos meus.

Cito a passagem integralmente, isto é, o trecho do romance de Balzac e o comentário de Benveniste, pois sem ambos ficaria difícil acompanhar a argumentação. De fato, a narrativa balzaquiana apresenta de maneira exaustiva esse modo de enunciação. Em nenhum momento discordo da reflexão de Benveniste. No entanto, é preciso indicar que *se trata de um modo de enunciação* presente no espaço ficcional da *Comédie Humaine*. Justaposto a esse modo de enunciação há o descritivo. No caso de *Adieu*, por exemplo, contrariamente à aparência de que as ações se desencadeiam sem que ninguém as narre, na verdade, no descritivo, há uma instância discursiva interagindo com o interlocutor. Essa justaposição não contradiz a análise de Benveniste, já que a passagem do linguista sublinha *o discurso narrativo* e, portanto, não determina toda a modulação da instância discursiva da escritura balzaquiana. Como afirma Jacques Fontanille, a discussão de Benveniste não é *in fine*. Para Fontanille:

La question soulevée par Benveniste n'est donc pas *in fine* celle de classes morphologiques et de genres textuels, mais celles des modulations de la présence de l'instance de discours dans le texte, plus ou moins masquée, plus ou moins affichée : elle relève donc entièrement du point de vue du *discours*, et l'*histoire-récit* n'est qu'un cas particulier d'effacement total ou partiel de l'instance du discours. Une fois de plus, le point de vue du texte passe à côté du problème posé.

En terme de méthode, cela signifie qu'il est en vain de vouloir caractériser et classer des textes par leur mode d'énonciation, mais qu'au contraire, il convient d'être particulièrement attentif aux degrés et aux modalités de la présence et de l'absence graduelles de l'énonciation : l'effacement complet de l'instance d'énonciation ne serait à cet égard qu'une des formes de manipulation du destinataire, un simulacre d'objectivité qui ne trompe que celui qui y croit, l'absence feinte d'un énonciateur qui s'avance masqué.¹³⁵

As questões enunciativas e suas modalidades não podem ser limitadas à divisão proposta por Benveniste. Além do mais, como afirma Fontanille, o linguista francês estaria discutindo um modo enunciativo e, em nenhum momento, pode-se fazer de sua discussão uma generalização. De maneira ainda mais grave, seria extremamente problemático estender o exemplo de Benveniste para todo o corpus da *Comédie Humaine*. O que ele faz é encontrar na narrativa balzaquiana um exemplo que se encaixa

¹³⁵ Fontanille, Jacques. *Sémiotique du Discours*. Limoges: Pulim, 1999, p. 96.

perfeitamente em sua discussão. O teórico não generaliza toda a narrativa, mas apenas indica um caso de sua discussão em Balzac.

No trecho de Balzac, escolhido por Benveniste para *ilustrar* sua discussão, os verbos operam com um significado de denotação. Assim, a sequência de ações não causa nenhum estranhamento. No excerto escolhido, o “il” olhou para o céu, fez um gesto, entrou no escritório, acendeu um cigarro etc.: nada de extraordinário na sequência. Ora, se compararmos esse trecho com as sequências de ações da passagem pelo rio Bérésina, notamos que o *ordinário* das ações é desarranjado. Portanto, o modo de enunciação não é o *da história*.

No modo de enunciação que é o da re-produção, os verbos serão usados numa sequência de imagens, tratando-se de uma descrição de ações, que é um dos modos operativos da hipotipose. A modalidade da visão é a organizadora da descrição das ações. Os predicados do sujeito “ils” (“virent”, “entendirent” e “aperçurent”) notamos que o ordinário das ações é desarranjado pela interferência do plano da sensação. O plano denotativo se desfaz e vemos, então, “um mar de fogo”, escutamos “gritos de desespero” e percebemos “figuras desoladas”. O plano da sensação funciona de maneira *injonctive*. A descrição das ações é definida como um tipo de descrição marcada “par une dominante de prédicats fonctionnels, c'est-à-dire d'énoncés de faire et d'action — énoncés réservés en général au récit — au détriment des énoncés d'être ou de qualification, perçus souvent comme plus naturellement descriptifs”¹³⁶. O imperfeito (tempo descritivo por excelência) não é o único tempo verbal empregado em uma descrição de ações. Nela encontramos igualmente o “présent” e o “passé simple”.

No caso de *Adieu*, os predicados funcionais não tratam de uma cadeia de ações contínuas, eles dão movimento às imagens, transformando-as numa espécie de “moving pictures”. Assim, os predicados funcionais são agenciados no plano da sensação. As ações vêm acompanhadas de outra

¹³⁶ Adam, Jean-Michel; Durrer, Sylvie. Les avatars rhétoriques d'une forme textuelle: Le cas de la description. *Langue française*, n° 79, 1988. Rhétorique et littérature, pp. 5-23. DOI: 10.3406/lfr.1988.4749. Disponível em: <url:/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1988_num_79_1_4749>. Consultado em 07 mai 2015, p.20.

figura retórica que causa movimento e sensacionalismo, sendo que a figura em questão é a *auxese* – amplificação, em grego.

A amplificação aqui não ocorre apenas pelo uso da hipérbole, mas também pela acumulação das imagens-ações. É essa técnica descritiva balzaquiana que prenuncia as imagens, como mencionei, que circulariam nos tabloides do final do século XIX e que veríamos no cinema melodramático do começo do século XX. Percebemos, de fato – sem pretender recuperar um contexto sócio-histórico – um modo de observação imbuído de estímulos melodramáticos e sensacionalistas, de maneira que podemos pensar essa imbricação, no campo estético, como uma ação mais ampla de *aisthesis*. É isso que defende o filósofo Rancière, por exemplo, acerca desse conceito poético que, acredito, ficou um tanto apagado pelo império da *mimesis*:

Le terme Aisthesis désigne le mode d'expérience selon lequel, depuis deux siècles, nous percevons des choses très diverses par leurs techniques de production et leurs destinations comme appartenant en commun à l'art. Il ne s'agit pas de la « réception » des œuvres d'art. *Il s'agit du tissu d'expérience sensible* au sein duquel elles sont produites. *Ce sont des conditions tout à fait matérielles* – des lieux de performance et d'exposition, des formes de circulation et de reproduction –, mais aussi des *modes de perception et des régimes d'émotion*, des catégories qui les identifient, des schèmes de pensée qui les classent et les interprètent. Ces conditions rendent possible que des paroles, des formes, des mouvements, des rythmes soient ressentis et pensés comme de l'art. Quelque emphase que mettent certains à opposer l'événement de l'art et le travail créateur des artistes à ce tissu d'institutions, de pratiques, de modes d'affection et de schèmes de pensée, c'est ce dernier qui permet qu'une forme, un éclat de couleur, l'accélération d'un rythme, un silence entre des mots, un mouvement ou un scintillement sur une surface soient ressentis comme événements et associés à l'idée de création artistique.¹³⁷

O que, então, chamei de imbricações são as percepções e emoções agindo no “tecido da experiência sensível”, como afirma Rancière. Nesse tecido, estão em jogo tanto o *páthos* (modos de percepção e emoção) como as condições materiais.

As descrições da passagem de Bérésina respondem às novas modalidades patêmicas e às novas condições materiais oitocentistas. A mecânica do olhar é estimulada pela rapidez das imagens, pela violência e,

¹³⁷ Rancière, Jacques. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011, p. 10.

sobretudo, pelo explícito. As análises de Ben Singer, em *Melodrama and Modernity*, auxiliam na compreensão desse tecido sensível compartilhado pela escritura balzaquiana. Para o autor, “social observers in the decades around the turn of the century were fixated on the idea that modernity had brought about a radical increase in *nervous stimulation, stress, and bodily peril*.”¹³⁸ A experiência do homem moderno encaminhava-se para o que Singer chama de uma “violência sensorial”. Na Inglaterra vitoriana, por exemplo, a partir da metade e do final do século XIX, circulavam com muito sucesso os *penny dreadfuls* ou *bloods*, romances sensacionalistas, muito populares e publicados em séries, nos quais choques e imagens sanguinolentas eram muito comuns.

Amealhando um pouco desses signos presentes nesse tecido sensível em comum, verificamos, na enunciação da descrição da passagem por Bérésina, um olhar invadido pela *violência sensorial*. Na tessitura textual, o uso dos predicados funcionais, o deslocamento do ordinário denotativo desses verbos para o plano conotativo e a amplificação conferem ao texto movimento, tal como se lêssemos um *storyboard*:

L'heure de la catastrophe était venue. Le canon des Russes annonça le jour. Maîtres de Studzianka, ils foudroyèrent la plaine ; et aux premières lueurs du matin, le major aperçut leurs colonnes se mouvoir et se former sur les hauteurs. *Un cri d'alarme s'éleva du sein de la multitude, qui fut debout en un moment. Chacun comprit instinctivement son péril, et tous se dirigèrent vers le pont par un mouvement de vague. Les Russes descendaient avec la rapidité de l'incendie.* Hommes, femmes, enfants, chevaux, tout marcha sur le pont. Heureusement le major et la comtesse se trouvaient encore éloignés de la rive. Le général Éblé venait de mettre le feu aux chevalets de l'autre bord. Malgré les avertissements donnés à ceux qui envahissaient cette planche de salut, personne ne voulut reculer. *Non-seulement le pont s'abîma chargé de monde ; mais l'impétuosité du flot d'hommes lancés vers cette fatale berge était si furieuse, qu'une masse humaine fut précipitée dans les eaux comme une avalanche. On n'entendit pas un cri, mais le bruit sourd d'une pierre qui tombe à l'eau ; puis la Bérésina fut couverte de cadavres. Le mouvement rétrograde de ceux qui se reculèrent dans la plaine pour échapper à cette mort, fut si violent, et leur choc contre ceux qui marchaient en avant fut si terrible, qu'un grand nombre de gens moururent étouffés.*¹³⁹

¹³⁸Singer, Ben. *Melodram and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001, p. 62.

¹³⁹ Balzac, *Adieu*, X, p. 998.

As partes em itálico no trecho supracitado ilustram muito bem o movimento da descrição. Tudo se passa num mesmo enquadramento temporal: observamos o evento “sous nos yeux”, numa sequência. Trata-se de uma imagem. Na frase *Un cri d’alarme s’éleva du sein de la multitude, qui fut debout en un moment*, notamos que o movimento ordinário “fut debout en un moment” é predicado de um sujeito incomum para tal ação, “la multitude”. Esse tipo de conflito produz a sensação, o sansacionismo da descrição. Todas as frases em itálico são invadidas por esse modo sensacionista, sem deixar, é importante frisar, o aspecto da “violência sensorial” de fora, ressaltado em sequências como “*le pont s’abîma chargé de monde*”, “*puis la Bérésina fut couverte de cadavres*” e “*le mouvement rétrograde de ceux qui se reculèrent dans la plaine pour échapper à cette mort, fut si violent, et leur choc contre ceux qui marchaient en avant fut si terrible, qu’un grand nombre de gens moururent étouffés*”.

A parte final da imagem, a construção do *radeau*, é a mais mecânica, isto é, há uma figurabilidade que remete à máquina e à matéria, sendo também a mais melodramática de toda a descrição, levando-a, portanto, ao clímax:

— Construisons un radeau, s’écria-t-il.

A peine avait-il laissé tomber cette parole que le groupe entier courut vers ces débris. Une foule d’hommes se mit à ramasser des crampons de fer, à chercher des pièces de bois, des cordes, enfin tous les matériaux nécessaires à la construction du radeau.

Et les bois criaient, le plancher croissait de largeur, de hauteur, de profondeur. Généraux, soldats, colonels, tous pliaient sous le poids des roues, des fers, des cordes, des planches : c’était une image réelle de la construction de l’arche de Noé.

(...)

Le radeau fut lancé avec tant de violence vers la rive opposée à celle où Philippe restait immobile, qu’en touchant terre la secousse ébranla tout. Le comte, qui était au bord, roula dans la rivière. *Au moment où il y tombait, un glaçon lui coupa la tête, et la lança au loin, comme un boulet.*

— Hein ! major ! cria le grenadier.

— Adieu ! cria une femme. Philippe de Sucey tomba glacé d’horreur, accablé par le froid, par le regret et par la fatigue.¹⁴⁰

Essa descrição é muito importante, uma vez que ela concretiza o que argumento como sendo o tratamento do heteróclito referencial da reprodução. Para descrever a passagem por Bérésina, disse que a doxa

¹⁴⁰ Ibid., p. 1001. Itálicos meus.

funciona como referente. Sendo assim, na descrição da passagem malograda do *radeau*, as imagens são enunciadas no plano da sensação, invocando o horror. Tais imagens lembram também o quadro de Gericault, “Le radeau de Méduse”. Assim, para produzir o *efeito* patêmico, não subordinado à reconstrução fiel de um contexto, a escritura balzaquiana justapõe dois episódios históricos em seu quadro, a saber, a passagem de Bérésina (1812) e o naufrágio do *radeau de Méduse* (1818). Tanto um como o outro alimentam os fantasmas do público francês. É o que ensina a escritura balzaquiana:

Le talent éclate dans la peinture des causes qui engendrent les faits, dans les mystères du cœur humain dont les mouvements sont négligés par les historiens. Les personnages d'un roman sont tenus à déployer plus de raison que les personnages historiques. Ceux-ci demandent à vivre, ceux-là ont vécu. L'existence des uns n'a pas besoin de preuves, quelque bizarres qu'aient été leurs actes ; tandis que l'existence des autres doit être appuyée par un consentement unanime.

(...) La vérité littéraire consiste à choisir des faits et des caractères, à les élever à un point de vue d'où chacun les croit vrais en les apercevant, car chacun a son vrai particulier, et chacun doit reconnaître la teinte du sien dans la couleur générale du type présenté par le romancier.¹⁴¹

A fúria da cena, a combinação da rapidez – “A peine avait-il laissé tomber cette parole que le groupe entier courut vers ces débris” –, da aglomeração – “Généraux, soldats, colonels, tous pliaient sous le poids des roues, des fers, des cordes, des planches (...)” –, do tragicômico – “c'était une image réelle de la construction de l'arche de Noé” e sobretudo “*Au moment où il y tombait, un glaçon lui coupa la tête, et la lança au loin, comme un boulet.*” – retira a descrição da paisagem realista.

Nessa re-produção realizada sob a modalidade patêmica, o processo de referencialização é elaborado a partir do clichê sobre os terrores do episódio. A enunciação representativa desloca-se ora utilizando como recurso a hipotipose clássica, ora sobre-excedendo os parâmetros dessa figura ao incorporar os estímulos da experiência sensível da sociedade que rapidamente se mecaniza durante o século XIX. A produção mecânica aguda do século ressensibiliza o olhar do observador que agora está mais inclinado

¹⁴¹ Id.. Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts. In: *Écrits sur le Roman*. Op. cit., p. 152.

às imagens sensacionalistas que começam a circular nas ilustrações da imprensa.

Acerca da desarticulação da mimesis no entendimento do processo de figurabilidade, Denis Bertrand discorre exatamente sobre a possibilidade da desconstrução da referencialização quando ela deixa de ser entendida como um processo unívoco de realização do real. Desse modo, na re-produção da passagem de Bérésina, a imagem procura uma sobre-realização, na medida em que está ocupada não com a cópia, mas com a produção do sensacionalismo:

Le lieu d'articulation de la figurativité s'est donc déplacé. Détachée de la « représentation » univoque du réel comme fait et du réalisme textuel comme « mimesis », elle intègre désormais l'ouverture au possible, à la dé-réalisation, à la sur-réalisation et à la « connaissance par les gouffres ». Elle intègre dans la même perspective la variation des modes de « suture » par lesquels le sujet vient adhérer aux formes : il croit et il doute, il s'émerveille et il s'émeut, il voit et il hallucine, en un mot il se laisse absorber. Le sujet apparaît comme un champ d'opérations (aspectuelles et modales), en arrêt devant le pouvoir-être abyssal de la signification sensible.¹⁴²

No início da discussão sobre as reproduções em *Adieu*, sugeri uma paratopia representativa. A enunciação da representação desloca-se em função da relação do olhar observador com o objeto/representado pelas instâncias enunciativas. Pensando novamente na *Théorie de la Démarche*, o discurso da representação é um discurso que recruta o corpo da representação e que se dispõe a estudar meticulosamente os processos associados a esse movimento na escritura. Um discurso “aberto às possibilidades”, como diz D. Bertrand.

O que encanta são as possibilidades. Sem temeridade, o discurso abre-se “à la connaissance par les gouffres.” Há uma passagem, em *Théorie de la Démarche*, que ilustra o fascínio da escritura balzaquiana, primeiramente, pelo dinamismo da reflexão, por seu processo *inchoactif*:

Sans m'engager à justifier l'ambition de ce programme pathologique, dont je renvoie le système aux Dubois, aux Maygrier du cerveau, je déclare que la théorie de la démarche m'a prodigué toutes les délices de cette conception première, amour de la pensée ; puis tous les chagrins d'un

¹⁴² Bertrand, Denis. Vision, Hallucination et Figurativité. In: Ouellet, Pierre (éd.). *Action, Passion, Cognition, d'après A. J. Greimas*. Québec: Nuit Blanche; Limoges: Pulim, 1997, p. 195.

enfant gâté dont l'éducation coûte cher et n'en perfectionne que les vices.¹⁴³

E, em segundo lugar, pelo fascínio pelo conhecimento abissal:

Quand un homme rencontre un trésor, sa seconde pensée est de se demander par quel hasard il l'a trouvé. Voici donc où j'ai rencontré la théorie de la démarche, et voici pourquoi personne jusqu'à moi ne l'avait aperçue...

Un homme devint fou pour avoir réfléchi trop profondément à l'action d'ouvrir ou de fermer une porte. Il se mit à comparer la conclusion des discussions humaines à ce mouvement qui, dans les deux cas, est absolument le même, quoique si divers en résultats. À côté de sa loge était un autre fou qui cherchait à deviner si l'œuf avait précédé la poule, ou si la poule avait précédé l'œuf. Tous deux partaient, l'un de sa porte, l'autre de sa poule, pour interroger Dieu sans succès.

Un fou est un homme qui voit un abîme et y tombe. Le savant l'entend tomber, prend sa toise, mesure la distance, fait un escalier, descend, remonte, et se frotte les mains, après avoir dit à l'univers : « cet abîme a dix-huit cent deux pieds de profondeur, la température du fond est de deux degrés plus chaude que celle de notre atmosphère », puis il vit en famille. Le fou reste dans sa loge. Ils meurent tous deux. Dieu seul sait qui du fou, qui du savant, a été le plus près du vrai. Empédocle est le premier savant qui ait cumulé.

Il n'y a pas un seul de nos mouvements, ni une seule de nos actions qui ne soit un abîme, où l'homme le plus sage ne puisse laisser sa raison, et qui ne puisse fournir au savant l'occasion de prendre sa toise et d'essayer à mesurer l'infini.¹⁴⁴

A voz analítica da *Théorie* é da mesma envergadura daquela dos prefácios de Balzac e sua construção de sentido é muito familiar ao metadiscurso sobre a figurabilidade, não necessariamente no teor das análises, do significado, mas no desejo da *figurabilidade*. É uma imagem muito contundente da permanência, na escritura balzaquiana, da tentativa de transpor toda Paris – aí incluídos homens, mulheres e coisas – e ir até o indizível no figurável.

Mesmo que a escritura balzaquiana, como toda escritura oitocentista dita realista, esteja fortemente ligada ao *figurativo*, causando um efeito de leitura que se consagra a reestabelecer e reconstruir um referente, minha leitura não se atém a esse movimento e, como lembra Denis Bertrand, o figurativo no realismo é sempre tentador, uma vez que o texto realista provoca “des vecteurs de construction référentielles si puissants que la tentation est grande de n'en assumer la lecture qu'au-delà de l'iconisation

¹⁴³ Balzac. *Théorie de la Démarche*, XII, p. 265.

¹⁴⁴ Ibid., loc. cit..

dont ils sont le véhicule”.¹⁴⁵ De maneira que a *Théorie de la Démarche*, ao estabelecer de forma inequívoca a relação entre o sujeito observador e o objeto, aponta, na produção das figuras, algo que escapa à observação “objetiva” do real e se direciona para o figural.

Para terminar, a terceira reprodução de *Adieu*, agora operada pelo personagem do major, tem uma natureza complexa. Sua reprodução é da ordem do duplo, ou seja, da semelhança. O major é aquele que não suporta o real: sua representação é diferente, portanto, da do M. Fanjan, tio da Condessa. Para o major, a condessa atual, louca e selvagem, não pode ser a condessa real, não havendo semelhança. Ao ser informado das novas preferências da condessa, ele diz: “— *Quand elle était femme*, répondit tristement Philippe, elle n’avait aucun goût pour les mets sucrés.” A figura pós-trauma da condessa, aquilo que ele vê, é um pastiche vulgar e vergonhoso da amada:

— Ah ! mon ami, s’écria Philippe en reprenant ses sens, je meurs tous les jours, à tous les instants ! J’aime trop ! Je supporterais tout si, dans sa folie, elle avait gardé un peu du caractère féminin. Mais la voir toujours sauvage et même dénuée de pudeur, la voir...¹⁴⁶

Ele vai, então, procurar reconciliá-la com sua figura real, semelhante. Sua busca torna-se, então, “le projet pour rendre la raison à la Comtesse”.

Muito diferente do major é o posicionamento do narrador, uma vez que ele descreve a condessa como é. Sua figura é de carne e osso. Sem restrições a sua condição selvagem, ele a descreve em sua materialidade. Há, dessa forma, na imagem que ele produz da condessa, o encontro entre a antiga delicadeza das formas aristocráticas e os traços brutos do estado selvagem em que vive, como em descrições do tipo “sa jolie main brune”. O narrador não valoriza os traços antigos, a beleza resultando da nova configuração.

Assim, já no início do romance, podemos verificar como procede o narrador. No primeiro encontro do major e de M. d’Albon (o amigo de caça) com “l’inconnue”, a imagem enunciada dessa mulher, mesmo no campo de observação dos dois personagens, é feita pelo olho do narrador. Há, novamente, um jogo de olhares: os dois personagens que observam a

¹⁴⁵ Bertrand, Denis. *L’espace et le sens*. *Germinal* d’Émile Zola. Paris-Amsterdam: Hadès-Benamins, 1985, p. 31.

¹⁴⁶ Balzac. *Adieu*, X, p. 1009.

inconnue estão incluídos na construção do quadro. A observação de ambos não constitui uma *embrayage* enunciativa, momento em que notaríamos acentos subjetivos dos personagens na descrição, sob quaisquer modalidades. Ao contrário, o dêitico do início da passagem estabelece o espaço da descrição e incorpora imediatamente as personagens na cena: “Au moment où d’Albon saisissait son arme, *le colonel l’arrêta par un geste, et lui montra du doigt l’inconnue* qui avait si vivement piqué leur curiosité”.¹⁴⁷

Notemos que o dêitico é gestual e é trazido de outro campo semiótico, o pictural, para a narrativa¹⁴⁸. O gesto do dedo (*lui montra du doigt*), indicando o quadro a ser descrito, cristaliza os dois amigos na cena. Trata-se, portanto, de uma complexa construção metadiscursiva presente na estrutura do romance. A descrição, estabelecida pelo narrador, da condessa incorpora os aspectos contraditórios de sua antiga e nova forma, distinguindo-se das de sua fiel companheira Geneviève, cuja rusticidade é inerente a seu ser, como podemos observar no trecho que se segue:

Cette femme portait sur la tête un mouchoir rouge d’où s’échappaient des mèches de cheveux blonds assez semblables à l’étoupe d’une quenouille. Elle n’avait pas de fichu. Un jupon de laine grossière à raies alternativement noires et grises, trop court de quelques pouces, permettait de voir ses jambes. L’on pouvait croire qu’elle appartenait à une des tribus de Peaux Rouges célébrées par Cooper ; car ses jambes, son cou et ses bras nus semblaient avoir été peints en couleur de brique. Aucun rayon d’intelligence n’animait sa figure plate.¹⁴⁹

Podemos, então, contrastar a passagem supracitada com a beleza conturbada da condessa que, como veremos, é descrita em uma gradação cada vez mais intensa à medida que os olhares se aproximam de Stéphanie:

Elle était vêtue d’une robe de satin noir tout usée. Ses longs cheveux tombaient en boucles nombreuses sur son front, autour de ses épaules, descendaient jusqu’en bas de sa taille, et lui servaient de châle. Accoutumée sans doute à ce désordre, elle ne chassait que rarement sa chevelure de chaque côté de ses tempes ; mais alors, elle agitait la tête par un mouvement brusque, et ne s’y prenait pas à deux fois pour dégager son front ou ses yeux de ce voile épais. Son geste avait d’ailleurs,

¹⁴⁷ Ibid., p. 981. Itálicos meus.

¹⁴⁸ Sobre a questão do dêitico pictural diz L. Louvel: “É também o dedo da deixis (dedo divino, como pintado por Miguel Ângelo) que aparece na pintura e na narrativa, intervindo para mostrar o espaço representado. O recurso aos dêiticos, designando o lugar e o tempo da imagem, serve não somente para enquadrar a descrição pictural fazendo-a destacar, mas também recuperar o focalizador ou/e o enunciadador”. In: Arbex, Márcia (Org.). Op. cit., p. 209.

¹⁴⁹ Ibid., p. 980.

comme celui d'un animal, cette admirable sécurité de mécanisme dont la prestesse pouvait paraître un prodige dans une femme.

Após alguns movimentos realizados com “la grâce d'un enfant”,

Par l'effet de cette bizarre attitude, sa noire chevelure se sépara tout à coup en deux larges bandeaux qui retombèrent de chaque côté de sa tête, et permit aux deux spectateurs de cette scène singulière d'admirer des épaules dont la peau blanche brilla comme les marguerites de la prairie, un cou dont la perfection faisait juger celle de toutes les proportions du corps.¹⁵⁰

E, finalmente, a descrição do rosto:

Monsieur d'Albon admira les longs cils de ses yeux, ses sourcils noirs bien fournis, une peau d'une blancheur éblouissante et sans la plus légère nuance de rougeur. De petites veines bleues tranchaient seules sur son teint blanc. Quand le conseiller se tourna vers son ami pour lui faire part de l'étonnement que lui inspirait la vue de cette femme étrange, il le trouva étendu sur l'herbe et comme mort.¹⁵¹

Philippe é, ao contrário, o portador no romance do olhar romântico. Ele não suporta o desfalecimento subjetivo da condessa. Ele precisa que ela se reconcilie com a antiga “imagem de si”. Clément Rosset identifica essa relação entre o real e seu duplo, no pensamento romântico, mostrando que o homem do romantismo não consegue se desvencilhar da imagem de si. Ele precisa de um reflexo:

L'obsession du double, dans la littérature romantique, trahi curieusement un souci exactement opposé. La perte du double, du reflet, de l'ombre, n'est pas ici libération, mais effet maléfique: l'homme qui a perdu son reflet comme entre cent autres, le héros d'un célèbre conte d'Hoffmann, n'est pas un homme sauvé, mais bien un homme perdu. Loin de travailler à se débarrasser de son image, de considérer celle-ci comme un fardeau pesant et paralysant, le héros romantique y investi tout son être, et ne vit en somme que pour autant que sa vie est garantie par la visibilité de son reflet, reflet dont l'extinction signifierait la mort. Il est ainsi perpétuellement à la poursuite d'un double introuvable, sur lequel il compte pour lui garantir son être propre (...).¹⁵²

Interessa, agora, verificar como ocorre a enunciação da reprodução do major. Inversamente à enunciação da reprodução feita por M. Fanjan, dessa feita, é o narrador que a realiza. A voz analítica do narrador, ao detalhar os procedimentos empreendidos por Philippe, salienta as diferentes visões da realidade – a dele e a do major – superpostas na descrição. O narrador

¹⁵⁰ Ibid., p. 981.

¹⁵¹ Ibid., p. 982-983.

¹⁵² Rosset, Clément. *Le réel et son double*. Paris: Gallimard, 1984, p. 115.

delineia as intenções e os objetivos pretendidos pelo major na empreitada, isto é, *duplicar* o episódio de Bérésina para, com isso, restituir a razão da condessa, uma vez que ela seria capaz de se reconhecer ao ver seu reflexo, sua semelhança:

Le colonel rassembla des ouvriers pour faire creuser un canal qui *représentât* la dévorante rivière où s'étaient perdus les trésors de la France, Napoléon et son armée. Aidé par ses souvenirs, Philippe réussit à *copier* dans son parc la rive où le général Éblé avait construit ses ponts. Il planta des chevalets et les brûla de manière à *figurer* les ais noirs et à demi consumés qui, de chaque côté de la rive, avaient attesté aux traînards que la route de France leur était fermée. Le colonel fit apporter des débris *semblables* à ceux dont s'étaient servis ses compagnons d'infortune pour construire leur embarcation. Il ravagea son parc, *afin de compléter l'illusion* sur laquelle il fondait sa dernière espérance. Il commanda des uniformes et des costumes délabrés, afin d'en revêtir plusieurs centaines de paysans. Il éleva des cabanes, des bivouacs, des batteries qu'il incendia. *Enfin, il n'oublia rien de ce qui pouvait reproduire la plus horrible de toutes les scènes, et il atteignit à son but.* Vers les premiers jours du mois de décembre, quand la neige eut revêtu la terre d'un épais manteau blanc, il reconnut la Bérésina. *Cette fausse Russie était d'une si épouvantable vérité*, que plusieurs de ses compagnons d'armes reconnurent la scène de leurs anciennes misères. Monsieur de Sucy garda le secret de cette *représentation* tragique, de laquelle, à cette époque, plusieurs sociétés parisiennes s'entretenaient comme d'une folie.¹⁵³

A figuração articula-se em torno de uma terminologia muito significativa, já que todos os termos com os quais o narrador trabalha na produção da imagem remetem a um código mimético. Para descrever o ato de reprodução empreendido pelo major, verificamos nos verbos esse código: *représentât*, *copier*, *figurer*. As ações são reforçadas por alguns predicativos: *compléter l'illusion*, *il n'oublia rien de ce qui pouvait reproduire la plus horrible de toutes les scènes*. De maneira que a “falsa Rússia” reproduzida pelo major é cópia, é tentativa de duplicar o real. Mas, segundo o narrador, a cópia é de uma “verdade terrível”. Essa afirmação oracular indica o fracasso da empreitada. Ao ver a representação-cópia do major, a condessa não se reconcilia com seu eu anterior, ao contrário, Stéphanie sucumbe. O motivo é que, na reprodução-cópia, a personagem não reestrutura o que se havia cindido: ela percebe a duplicação da passagem de Bérésina não como a

¹⁵³ Balzac. *Adieu*, X, p. 1010.

verdade que deve ser reestabelecida, ou seja, sua condição feminina e aristocrática, mas o vazio. Não há semelhança possível.

Assim, o efeito da cena reproduzida fielmente no intuito da duplicação, da cópia, reconfirma essa característica quase aporética da presentificação da ausência inerente ao *portrait*. Que semelhança, que verdade, que real? Há, então, um embate entre os conceitos: para o major, a condessa que vê não é a condessa. Entretanto, ao se esquivar de sua condição atual, ao buscá-la em uma semelhança perdida, o major apenas reafirma para a amada que ela nada mais é senão cópia na reprodução por ele engendrada.

Todavia, lembremos, na narrativa, quem enuncia a reprodução do major é o narrador. Portanto, quando o narrador arremata o quadro, passamos da ordem mimética e somos conduzidos, ou melhor, reconduzidos, para outro agenciamento, agora o da produção do *efeito*. A instância enunciativa não nos descreve o acontecimento sob o código mimético, mas a sensação da condessa que se depara com sua “tête de Méduse”. Para ela, a reprodução fabricada pelo major é fatal. Aqui, percebemos o metadiscurso acerca do processo figurativo e seus efeitos. A representação difunde-se dentro e fora da cena enunciativa, como no quadro de Caravaggio, no qual vemos Medusa (o representado) contemplando seu reflexo, ao mesmo tempo em que vemos sua representação (efeito do *représentant*)¹⁵⁴. Vemos, portanto, o *efeito-médusant* capturado pelo olhar da condessa e pela enunciação do narrador. Assim, a terminologia mimética é abandonada em prol de uma escolha patêmica, figural. Primeiramente, temos o olhar da Condessa quando o narrador o reproduz olhando em direção a seu *portrait*, isto é, o *representado* observando-se:

A ce cri, à ce coup de canon, la comtesse sauta hors de la voiture, courut avec une délirante angoisse sur la place neigeuse, vit les bivouacs brûlés, et le fatal radeau que l'on jetait dans une Bérésina glacée. Le major Philippe était là, faisant tournoyer son sabre sur la multitude. Madame de Vandières laissa échapper un cri qui glaça tous les cœurs, et se plaça devant le colonel, qui palpitait. Elle se recueillit, *regarda d'abord vaguement cet étrange tableau*. Pendant un instant aussi rapide que l'éclair, *ses yeux eurent la lucidité dépourvue d'intelligence que nous admirons dans l'œil éclatant des oiseaux*; puis elle passa la main sur son front avec l'expression vive d'une personne qui médite, elle *contempla ce*

¹⁵⁴ A esse respeito, conferir a análise de Louis Marin sobre o quadro de Caravaggio (Marin, Louis. *Détruire La Peinture*. Op. cit.).

souvenir vivant, *cette vie passée traduite devant elle*, tourna vivement la tête vers Philippe, et *le vit*.¹⁵⁵

Em seguida, temos o olhar do narrador que, ao reproduzir a cena *médusante*, a estende a nós, leitores:

Un affreux silence régnait au milieu de la foule. Le colonel haletait et n'osait parler, le docteur pleurait. *Le beau visage de Stéphanie se colora faiblement; puis, de teinte en teinte, elle finit par reprendre l'éclat d'une jeune fille étincelant de fraîcheur. Son visage devint d'un beau pourpre. La vie et le bonheur, animés par une intelligence flamboyante, gagnaient de proche en proche comme un incendie. Un tremblement convulsif se communiqua des pieds au cœur. Puis ces phénomènes, qui éclatèrent en un moment, eurent comme un lien commun quand les yeux de Stéphanie lancèrent un rayon céleste, une flamme animée.* Elle vivait, elle pensait ! Elle frissonna, de terreur peut-être ! Dieu déliait lui-même une seconde fois cette langue morte, et jetait de nouveau son feu dans cette âme éteinte. La volonté humaine vint avec ses torrents électriques et vivifia ce corps d'où elle avait été si longtemps absente.

— Stéphanie, cria le colonel.

— Oh ! c'est Philippe, dit la pauvre comtesse.

Elle se précipita dans les bras tremblants que le colonel lui tendait, et l'étreinte des deux amants effraya les spectateurs. Stéphanie fondait en larmes. Tout à coup ses pleurs se séchèrent, elle se cadavérisa comme si la foudre l'eût touchée, et dit d'un son de voix faible :

— Adieu, Philippe. Je t'aime, adieu !

— Oh ! elle est morte, s'écria le colonel en ouvrant les bras.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Balzac. *Adieu*, X, p. 1012.

¹⁵⁶ Ibid., p. 1012-1013.

Capítulo 2 – Corpo intenso: o *portrait* balzaquiano

La naissance du portrait a donc lieu sous une double contrainte : représenter le visage de l'homme, par conséquent celui d'un homme déterminé, *et* le représenter selon la mêmété du « soi » dont il est témoin, l'expression, la révélation en somme, et aussi bien l'infigurabilité. La première direction va vers ce qu'on appelle le « réalisme », la seconde vers l'infigurable *soi* dont il faut en outre préciser qu'il est à la fois propre à chacun et commun à tous. Jean-Luc Nancy, *L'Autre Portrait*.¹⁵⁷

Como vimos, Balzac pensa a figurabilidade de maneira justaposta à tessitura narrativa. Faz parte do estilo balzaquiano a incorporação do processo e a presença da reflexão na narrativa quase como um corpo, como se nós, leitores, estivéssemos diante da *presença* desse corpo. Impossível não sentir a presença da voz analítica.

Analisando os manuscritos do autor, que se encontram na Bibliothèque de l'Institut de France e que pertencem ao *fond Lovenjoul*, nota-se uma composição sem planejamento e caótica: tudo interessa a Balzac, todas as ciências, tudo é investigado. Há pensamentos soltos escritos em pedaços de papel, contas no verso dos manuscritos, plantas de casas desenhadas, listas. Difícil distinguir um planejamento.

Pensamento estético e escritura misturam-se e somente podemos apreender seu valor à medida que iniciamos nossa leitura dos romances da *Comédie Humaine* e, por isso, é sempre problemático tecer afirmações sobre o pensamento estético balzaquiano, se circunscrito a um único romance. O pensamento balzaquiano não tem um início, meio e fim. Há uma desordem, proveniente de uma energia, um traço que é sempre presente: a *intensidade*. A escritura balzaquiana não flerta com o anódino.

Isso posto, após ter delineado no primeiro capítulo a constante e insistente presença da reflexão sobre a figurabilidade na escritura balzaquiana, ou seja, sobre *um desejo de figurar*, pretendo agora analisar de que maneira a figura toma corpo em sua escritura. Em meio à superposição figurativa presente nos romances, trataremos dos *portraits balzaquianos*,

¹⁵⁷ Nancy, Jean-Luc. *L'Autre Portrait*. Op. cit., p. 51. Itálicos do autor.

pois é nesse espaço da narrativa – na *produção* dos *portraits* – que verificamos mais claramente a presença do figural, do espaço do fantasma, da *figura matriz* na escritura balzaquiana, segundo minha hipótese.

É certo que no *Avant-propos* da *Comédie Humaine* está enunciado o projeto da descrição das “espécies sociais”, o que nos leva a pensar na *representação* dos tipos sociais. Porém, ao falar da *produção* dos *portraits*, minha problemática é de outra ordem. Os *portraits* aproximam-se mais da desordem que mencionei acima e é na desordem que encontramos o figural, como afirma Lyotard: “Dans tous les cas la présence du figural se marque négativement par le désordre.”¹⁵⁸ Pretendo, então, deslindar, nesse espaço figural, formulações de sentido que não são exatamente lógico-representativas, porém *sintomáticas*. No *portrait*, notaremos a intensidade do traço, a reflexão epistemológica da escritura a respeito de uma estética em prática, a expressão, a forma da escritura que deseja tanger o *visual*, a energia da escritura balzaquiana. Como sua escritura se apodera e tenta transpor a força visual pictórica? Como a sensação é construída na escritura? Como o leitor é ou pode ser tocado no seu corpo pela forma?

Para isso, chamo a atenção para o espaço figural no qual minha análise insere o *portrait*, que não se opõe e nem é sinônimo de figurativo. Como enunciado na citação abaixo, o figurativo estabelece uma relação de “analogia entre representante e representado”, possibilitando ao espectador/leitor um possível reconhecimento desse objeto no mundo sensível. Há um estreitamento, uma preocupação, com a representação. No espaço figural, a preocupação com a representação é menos importante que o trabalho da construção poética, isto é, da construção fantasmática:

Quant à l'espace de figure, « figural », le qualifie mieux que « figuratif » ; ce dernier terme en effet l'oppose, dans le vocabulaire de la peinture et de la critique contemporaine, à « non-figuratif » ou « abstrait » ; or le trait pertinent de cette opposition consiste dans l'analogie du représentant et du représenté, dans la possibilité offerte au spectateur de reconnaître le second dans le premier. Ce cas n'est pas décisif quant au problème qui est le nôtre. Le figuratif n'est qu'un cas particulier du figural, on le voit dans la fenêtre que nous a ouverte la peinture renaissante. Le terme « figuratif » indique la possibilité de dériver l'objet pictural à partir de son modèle « réel » par une translation continue. La trace sur le tableau figuratif est une trace non-arbitraire. La figurativité est donc une

¹⁵⁸ Lyotard, Jean-François. Op. cit., p. 324.

propriété relative au rapport de l'objet plastique avec ce qu'il représente. Elle disparaît si le tableau n'a plus pour fonction de représenter, s'il est lui-même l'objet. Il vaut alors par la seule organisation du signifiant.¹⁵⁹

Portanto, se o leitor estaria perguntando-se o porquê da escolha do *portrait*, respondo que é devido à construção fantasmática e sintomática presente em sua produção.

O *portrait*, habitualmente, tanto para as artes plásticas como para a literatura é a *representação* (imagem, descrição) da figura humana. Ainda na literatura, pode descrever o caráter das pessoas. Portanto, o visível e o invisível estariam, aí, presentes. Todavia, uma breve discussão a respeito da noção de *portrait* parece-me importante para o desenvolvimento da argumentação sobre a presença da figurabilidade na escritura balzaquiana. Além do elemento figurativo, quando falamos em *portrait*, evidentemente, pensamos em *semelhança*. O *portrait* reproduz algo que não podemos chamar de *sujeito*. Sendo assim, a discussão entre *portrait* e mimesis é incontornável. Contudo, não podemos pensar que todo *portrait* representa a figura humana morfologicamente, muito menos o *sujeito* que supomos real: o *portrait* é, na verdade, uma *ficção* e a expressão de uma *singularidade*:

Tout portrait compose une caractérisation, une observation sélective, réflexive et interrogative qui s'emploie non pas à restituer mais à configurer un caractère – non pas le caractère supposé « véritable » ou « authentique » de celui qui est représenté, mais un caractère tel qu'il se marque et se distingue pour lui-même, produisant sa mêmété, sa propriété, sa singularité *en soi* – dans l'en-soi du portrait ou comme cet en-soi, et non dans un supposé « sujet en soi »¹⁶⁰

De maneira que, no âmago da definição de *portrait*, se encontra a problemática da mimesis e da semelhança. Existem deslocamentos, *transformações* na superfície do *portrait*. Luz, cores, texturas, dão ao *en-soi* do *portrait* sua singularidade e criam uma figura fictícia, mesmo no mais realista dos *portraits*, haja vista que este será sempre a presença de uma ausência. Se me olho em meu *autoportrait*, por exemplo, aquela figura não pode e nunca será eu mesma, fato que impõe ao caráter mimético figurativo muitos problemas, que não estão apenas presentes como discussão ou

¹⁵⁹ Ibid., p. 211.

¹⁶⁰ Nancy, Jean-Luc. *L'Autre Portrait*. Op. cit., p. 25.

contestação na arte contemporânea. Na verdade, a problemática é da natureza do *portrait*:

La “crise” de la “représentation” et la déstabilisation ou la déprise de la figuration ne sont pas simplement des évènements survenus avec l’histoire contemporaine – au sens large et historien du terme. Ce sont, l’ordre et le mouvement de notre exposé l’auront fait comprendre, des forces de travail dès la formation du régime mimétique.¹⁶¹

Ainda segundo Jean-Luc Nancy – e muito próxima à questão do pensamento balzaquiano feito corpo na narrativa do processo da figurabilidade –, a representação esvazia-se de um modelo e passa a ser ela mesma o seu “sujeito” na representação, ou seja, ao perder o modelo, a representação passar a se ver modelando, como explica Nancy no excerto a seguir:

C’est alors que la *mimesis* commence à se savoir sans modèle, devenant au contraire son propre modèle c’est-à-dire se modelant elle-même (...). Si la représentation se modèle elle-même, si elle se représente (se figure, s’interpelle, se mandate), alors cela veut dire que c’est elle qui devient « sujet » : il n’y a plus sujet de la représentation ni de représentation du sujet.¹⁶²

Ora, voltando ao *portrait* balzaquiano, é difícil um leitor deixar um romance da *Comédie Humaine* sem a lembrança de um *portrait*. Seja um Balzac *portraitiste* do caráter, dimensão da significação, na qual se pode dizer que a história, o caráter ilustrativo do *tipo*, está em primeiro plano, seja um Balzac *portraitiste* da sensação, de corpos intensos, momentos menos legíveis da escritura e menos, ou não, preocupados com a representação. Aqui, no espaço figural, a escritura balzaquiana se precipita em direção ao abismo e corre riscos, um deles devido à quebra da lógica representativa: é a recusa do leitor pela leitura.

Em sua *Théorie de la Démarche*, texto que compõe os *Études Analytiques*, está disseminada a dialética entre a questão figurativa e o figural. Como já discuti, o texto oitocentista balzaquiano não está totalmente liberado da lógica representativa, isto é, da narração e da história; porém, há uma dialética entre a lógica representativa e a lógica da sensação. Em sua

¹⁶¹ Ibid., p. 63.

¹⁶² Ibid., p. 73. Itálico do autor.

teoria, Balzac utiliza a imagem de duas assíntotas e a figura do sábio e do louco no intuito de dialetizar sua escritura:

Un homme devint fou pour avoir réfléchi trop profondément à l'action d'ouvrir ou de fermer une porte. Il se mit à comparer la conclusion des discussions humaines à ce mouvement qui, dans les deux cas, est absolument le même, quoique si divers en résultats. À côté de sa loge était un autre fou qui cherchait à deviner si l'œuf avait précédé la poule, ou si la poule avait précédé l'œuf. Tous deux partaient, l'un de sa porte, l'autre de sa poule, pour interroger Dieu sans succès.

Un fou est un homme qui voit un abîme et y tombe.

Le savant l'entend tomber, prend sa toise, mesure la distance, fait un escalier, descend, remonte, et se frotte les mains, après avoir dit à l'univers : « cet abîme a dix-huit cent deux pieds de profondeur, la température du fond est de deux degrés plus chaude que celle de notre atmosphère. » puis il vit en famille. Le fou reste dans sa loge. Ils meurent tous deux. Dieu seul sait qui du fou, qui du savant, a été le plus près du vrai. Empédocle est le premier savant qui ait cumulé.

Il n'y a pas un seul de nos mouvements, ni une seule de nos actions qui ne soit un abîme, où l'homme le plus sage ne puisse laisser sa raison, et qui ne puisse fournir au savant l'occasion de prendre sa toise et d'essayer à mesurer l'infini.

Il y a de l'infini dans le moindre gramin.

Ici, je serai toujours entre la toise du savant et le vertige du fou. Je dois en prévenir loyalement celui qui veut me lire ; il faut de l'intrépidité pour rester entre ces deux asymptotes. Cette théorie ne pouvait être faite que par un homme assez osé pour côtoyer la folie sans crainte et la science sans peur.¹⁶³

A questão dialética está enunciada: “*Ici, je serai toujours entre la toise du savant et le vertige du fou*”. Portanto, tratarei, aqui, dos *portraits* balzaquianos nos quais encontro a vigência da vertigem do louco, ou seja, a manifestação na superfície do *portrait*, em sua figurabilidade operada no descritivo, do corpo que se revela “ainsi autre qu’il est en tant que simple présence ici ou là disposée: *il s’avère ouverture d’un lieu, orientation et visée, rapport à quelque chose et à d’autres corps dans un monde.*”¹⁶⁴

2.1 – O enquadramento: *pintar a força*

Devo fazer uma ressalva, antes de iniciar a análise do *portrait*, no que diz respeito a seu enquadramento (*cadrage*). Como já afirmei, não trato, neste estudo, do *personagem*, embora o *portrait* esteja intimamente

¹⁶³ Balzac. *Théorie de la Démarche*, XII, p. 265.

¹⁶⁴ Nancy, Jean-Luc. *L'Autre Portrait*. Op. cit., p. 35. Itálicos meus.

relacionado a essa categoria narrativa. Minha análise não irá preocupar-se com o encadeamento narrativo, ou seja, não questionarei a significação do *portrait* na economia narrativa – o que me chama a atenção é seu estatuto figural, que se distancia da história e da representação. Por exemplo: é muito comum que nos romances da *Comédie Humaine*, quando do início de uma descrição de um personagem, encontremos as famosas fórmulas balzaquianas “Il faut que”, “voici pourquoi”, “il devient maintenant nécessaire” etc.. O que são essas fórmulas, senão uma maneira de isolar a figura? Ao mesmo tempo em que as fórmulas precisam a relevância da descrição para a boa *representação narrativa*, elas também desequilibram o curso mimético e expõem o *portrait* em outro espaço que não o narrativo. Pois é, de fato, necessário enunciar que é preciso explicar, descrever? A enunciação da “imprescindível” inserção do *portrait* desarticula o curso mimético, como se a escritura destruísse a “nitidez pela nitidez”¹⁶⁵.

Outra modalidade que essas fórmulas introduzem é a singularização da figura no *portrait*. A necessidade de *explicar* seria desnecessária, uma vez que, se pensarmos na leitura do *tipo*, por exemplo, ela constituiria um contrassenso, haja vista que o *tipo* representa a generalidade, é figurativo, ou seja, *per se* ele já é autoexplicativo; contudo, com o *portrait*, somos apresentados a uma *singularidade*. Uma última contradição engendrada pelas fórmulas é que elas não explicam racionalmente o que será introduzido, aqui, no caso dos *portraits*. A impressão que se tem é que o “il devient maintenant nécessaire expliquer” é mais um desejo da escritura de *presentificar*, de *mostrar* esse corpo singular na narrativa. Um corpo que não é mais, então, da ordem retórica, mas é fulgurante, quase que de carne e osso. Nos *portraits*, Balzac quer, como Frenhofer, pintar a *sensação do corpo*.

Cada corpo, cada *figura humana*, é um objeto singular para a escritura balzaquiana que se esmera em descrevê-lo ao leitor. Para fazê-lo, Balzac apropria-se de diversas teorias, sejam elas científicas, filosóficas ou plásticas. Esse esforço redimensiona a legibilidade clássica, o curso da história, a representação. O *portrait* isola-se pelo esforço não somente de

¹⁶⁵ “Dans le premier cas, le flou est obtenu non par indistinction, mais au contraire par l’opération qui « consiste à détruire la netteté par la netteté » ». (Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. La Logique de La Sensation* Op. cit., p. 15.).

tornar-se visual no texto, mas também de adquirir sensação. A forma da figura do *portrait* “rapportée à la sensation (Figure), c’est le contraire de la forme rapportée à un objet qu’elle est censée représenter (figuration)”¹⁶⁶.

Ora, uma objeção poderia ser feita de imediato. E o clichê? A escritura balzaquiana não é aquela saturada de clichês e, portanto, *figurativa*? Diria que sim e não. Sim, porque ela é representativa, mas não exclusivamente. No caso dos *portraits*, é a saturação de clichês e seu uso excessivo que desencadeiam uma espécie de deformação no *portrait*. O figurativo, lembremos, é um caso do figural.

Balzac, embora estabeleça uma relação entre o invisível e o visível, dimensão que ele denomina de *moral*, com relação ao físico, não propõe uma dimensão psicológica nos *portraits*, ou seja, a possibilidade da análise do caráter. Não há sentimento nos *portraits*: são figuras de corpo. Como bom taxonomista, ele tenta classificar as espécies, mas quando nos oferece sua presença, pela figurabilidade, as individualiza nos detalhes, nos movimentos, no excesso, deforma-as pela justaposição de referências à doxa.

Assim, o *portrait* é uma figura isolada. Cabeça, olho, nariz, são órgãos descritos isoladamente. São mundos de sensação. Em *Théorie de la Démarche*, Balzac disseca o corpo:

Chacun de nous a quelque méplat où triomphe l’âme, un cartilage d’oreille qui rougit, un nerf qui tressaille, une manière trop significative de déplier les paupières, une ride qui se creuse intempestivement, une parlante pression de lèvres, un éloquent tremblement dans la voix, une respiration qui se gêne. Que voulez-vous ! Le vice n’est pas parfait. Donc, mon axiome subsiste. Il domine toute cette théorie ; il en prouve l’importance. La pensée est comme la vapeur. Quoi que vous fassiez, et quelque subtile qu’elle puisse être, il lui faut sa place, elle la veut, elle la prend, elle reste même sur le visage d’un homme mort. Le premier squelette que j’ai vu était celui d’une jeune fille morte à vingt-deux ans. – elle avait la taille fine et devait être gracieuse, dis-je au médecin. Il parut surpris. La disposition des côtes et je ne sais quelle bonne grâce de squelette trahissait encore les habitudes de la démarche. Il existe une anatomie comparée morale, comme une anatomie comparée physique. Pour l’âme, comme pour le corps, un détail mène logiquement à l’ensemble. Il n’y a certes pas deux squelettes semblables ; et, de même que les poisons végétaux se retrouvent en nature, dans un temps voulu, chez l’homme empoisonné, de même les habitudes de la vie reparaissent aux yeux du chimiste moral, soit dans les sinus du crâne, soit dans les attachements des os de ceux qui ne sont plus.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Ibid., p. 40.

¹⁶⁷ Balzac. *Théorie de la Démarche*, XII, p. 282.

Para Georges Didi-Huberman, ao analisar *Théorie de la Démarche*, “é um artista que fala ali”¹⁶⁸. Esse estudo analítico de Balzac é um estudo acerca da figurabilidade – “ora, o modelo proposto diz respeito antes de tudo à fulgurância da imagem”¹⁶⁹. Desse modo, no trecho que citei acima, em vez do discurso objetivo, representativo, vemos o pensamento sobre a fulgurância de que fala Didi-Huberman.

Já no início, a figurabilidade está circunscrita na análise: “Chacun de nous a quelque *méplat* où triomphe l'âme”. Não são personagens, tipos sociais, trata-se de um corpo-figura: não temos profundidade psicológica, contingências sociais que nos demarcam, mas *méplats*. Nesse plano, a sensação do corpo é materializada nos órgãos: “Un cartilage d'oreille qui rougit, un nerf qui tressaille”. Mesmo no corpo morto, a sensação está presente: “de même les habitudes de la vie reparaissent aux yeux du chimiste moral, soit dans les sinus du crâne, soit dans les attachements des os de ceux qui ne sont plus.”

Quando Balzac enuncia “La pensée est comme la vapeur. Quoi que vous fassiez, et quelque subtile qu'elle puisse être, il lui faut sa place, elle la veut, elle la prend, elle reste même sur le visage d'un homme mort”, ele está mais próximo, do que poderíamos pensar, daquilo que mais tarde Paul Klee diz sobre o *visible*: “ne pas rendre le visible, mais rendre visible”¹⁷⁰, pois é a força, “la pensée”, o pensamento sobre a figura que vem pedir seu lugar de visibilidade na figuração.

2.1.1 – Un feu follet: o *portrait* de Camille Maupin

Tomemos o *portrait* de Félicité des Touches ou Camille Maupin, do romance *Béatrix*, para ilustrar o procedimento do enquadramento que isola e libera a figura do figurativo, isto é, da narração, para que a força do corpo se torne visível. Mas, antes, a primeira observação que farei diz respeito à

¹⁶⁸ Didi-Huberman, Georges. *A pintura Encarnada*. Op. cit., p. 111.

¹⁶⁹ Ibid., loc. cit..

¹⁷⁰ Citado por Deleuze. (Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. La Logique de La Sensation*. Op. cit., p. 57.)

contextualização do *portrait* na narrativa. Félicité des Touches é escritora e seu *nom de plume* é Camille Maupin. Não uma *bas-bleu*. Mulher-musa, figura controversa, mistura de inteligência e beleza:

Camille Maupin, l'une des quelques femmes célèbres du dix-neuvième siècle, passa longtemps pour un auteur réel à cause de la virilité de son début. Tout le monde connaît aujourd'hui les deux volumes de pièces non susceptibles de représentation, écrites à la manière de Shakespeare ou de Lopez de Véga publiées en 1822, et qui firent une sorte de révolution littéraire quand la grande question des romantiques et des classiques palpitait dans les journaux, dans les cercles, à l'Académie.¹⁷¹

Todavia, não basta apenas a descrição figurativa de Camille Maupin, é preciso mais. Camille Maupin é presença, é aparição: mais para o final do romance, como fulgurante presença, ela é comparada a um *feu follet*:

Comme une bête sauvage blessée, elle aimait la solitude ; elle se perdait dans les grottes, reparaissait sur les pics, chassait les crabes de leurs trous ou surprenait en flagrant délit leurs mœurs originales. Pour ne pas être gênée par ses habits de femme, elle avait mis des pantalons à manchettes brodées, une blouse courte, un chapeau de castor, et pour bâton de voyage elle avait une cravache, car elle a toujours eu la fatuité de sa force et de son agilité ; elle était ainsi cent fois plus belle que Béatrix : elle avait un petit châle de soie rouge de Chine croisé sur son buste comme on le met aux enfants. Pendant quelque temps, Béatrix et Calyste la virent voltigeant sur les cimes ou sur les abîmes comme un *feu follet*, essayant de donner le change à ses souffrances en affrontant le péril.¹⁷²

Ora, é a força dessa besta selvagem, dessa intensidade, essa sensação que aparece como um *feu follet* que a escritura deseja figurar. É quando, então, o *portrait* se torna um fato pictural ou, no caso da escritura, um fato figural. O encadeamento lógico com a figuração desfaz-se e entramos em outro espaço. A escritura balzaquiana desejará materializar esse corpo como um *fato pictural*. A noção de “fato” é, aqui, decisiva:

C'est d'abord que plusieurs formes soient effectivement saisies dans une seule et même Figure, indissolublement, prises dans une sorte de serpent, comme autant d'accidents d'autant plus nécessaires, et qui monteraient les uns sur la tête ou sur l'épaule des autres. Telle la *sainte Famille* : alors les formes peuvent être figuratives, et les personnages encore avoir des rapports narratifs, tous ces liens disparaissent au profit d'une « matter of fact », d'une ligature proprement picturale (ou sculpturale) qui ne raconte plus aucune histoire et ne représente plus

¹⁷¹ Balzac. *Béatrix*, II, p. 688.

¹⁷² Ibid., p. 807. Itálicos meus.

rien que son propre mouvement, et fait coaguler des éléments d'apparence arbitraire en un seul jet continu.¹⁷³

O “fato”, pictural ou figural, aproxima-se ao que ocorre na passagem citada, quando, da ordem narrativa – espaço figurativo de Camille Maupin, no qual o narrador nos informa sua biografia, explicando as razões socioculturais de seu caráter peculiar para a sociedade do século XIX –, parte-se para, em seguida, descrever a figura. A descrição entra, então, no espaço figural e a significação importa menos ou nada. O agenciamento dos significantes, a forma do *portrait* e a intensidade, no intuito de materializar esse corpo, são as questões que agora se tornam relevantes.

Passemos ao *portrait*, mas antes peço o assentimento do leitor para uma citação um tanto longa, pois seria brutal editarmos essa descrição do *portrait*:

Jusqu'à la solution, ce fait bizarre sous nos yeux : les blondes sont assez rares parmi les Bretonnes qui presque toutes ont les yeux vifs des méridionaux ; mais, au lieu d'offrir la taille élevée et les lignes serpentine de l'Italie ou de l'Espagne, elles sont généralement petites, ramassées, bien prises, fermes, hormis les exceptions de la classe élevée, qui se croise par ses alliances aristocratiques. Mademoiselle des Touches, en vraie Bretonne de race, est d'une taille ordinaire ; elle n'a pas cinq pieds, mais on les lui donne. Cette erreur provient du caractère de sa figure, qui la grandit. Elle a ce teint olivâtre au jour et blanc aux lumières, qui distingue les belles Italiennes : vous diriez de l'ivoire animé. Le jour glisse sur cette peau comme sur un corps poli, il y brille ; une émotion violente est nécessaire pour que de faibles rougeurs s'y infusent au milieu des joues, mais elles disparaissent aussitôt. Cette particularité prête à son visage une impassibilité de sauvage. Ce visage, plus rond qu'ovale, ressemble à celui de quelque belle Isis des bas-reliefs égyptiques. Vous diriez la pureté des têtes de sphinx, polies par le feu des déserts, caressées par la flamme du soleil égyptien. Ainsi, la couleur du teint est en harmonie avec la correction de cette tête. Les cheveux noirs et abondants descendent en nattes le long du col comme la coiffe à double bandelette rayée des statues de Memphis, et continuent admirablement la sévérité générale de la forme. Le front est plein, large, renflé aux tempes, illuminé par des méplats où s'arrête la lumière, coupé, comme celui de la Diane chasserresse ; un front puissant et volontaire, silencieux et calme.

L'arc des sourcils tracé vigoureusement s'étend sur deux yeux dont la flamme scintille par moments comme celle d'une étoile fixe. Le blanc de l'œil n'est ni bleuâtre, ni semé de fils rouges, ni d'un blanc pur ; il a la consistance de la corne, mais il est d'un ton chaud. La prunelle est bordée d'un cercle orange. C'est du bronze entouré d'or, mais de l'or vivant, du bronze animé. Cette prunelle a de la profondeur. Elle n'est pas doublée, comme dans certains yeux, par une espèce de tain qui renvoie

¹⁷³ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. La Logique de La Sensation* Op. cit., p. 150.

la lumière et les fait ressembler aux yeux des tigres ou des chats ; elle n'a pas cette inflexibilité terrible qui cause un frisson aux gens sensibles ; mais cette profondeur a son infini, de même que l'éclat des yeux à miroir a son absolu. Le regard de l'observateur peut se perdre dans cette âme qui se concentre et se retire avec autant de rapidité qu'elle jaillit de ces yeux veloutés. Dans un moment de passion, l'œil de Camille Maupin est sublime : l'or de son regard allume le blanc jaune, et tout flambe ; mais au repos, il est terne, la torpeur de la méditation lui prête souvent l'apparence de la niaiserie ; quand la lumière de l'âme y manque, les lignes du visage s'attristent également. Les cils sont courts, mais fournis et noirs comme des queues d'hermine. Les paupières sont brunes et semées de fibrilles rouges qui leur donnent à la fois de la grâce et de la force, deux qualités difficiles à réunir chez la femme. Le tour des yeux n'a pas la moindre flétrissure ni la moindre ride. Là encore, vous retrouverez le granit de la statue égyptienne adouci par le temps. Seulement, la saillie des pommettes, quoique douce, est plus accusée que chez les autres femmes et complète l'ensemble de force exprimé par la figure. Le nez, mince et droit, est coupé de narines obliques assez passionnément dilatées pour laisser voir le rose lumineux de leur délicate doublure. Ce nez continue bien le front auquel il s'unit par une ligne délicieuse, il est parfaitement blanc à sa naissance comme au bout, et ce bout est doué d'une sorte de mobilité qui fait merveille dans les moments où Camille s'indigne, se courrouce, se révolte. Là surtout, comme l'a remarqué Talma, se peint la colère ou l'ironie des grandes âmes. L'immobilité des narines accuse une sorte de sécheresse. Jamais le nez d'un avare n'a vacillé : il est contracté comme la bouche ; tout est clos dans son visage comme chez lui. La bouche arquée à ses coins est d'un rouge vif, le sang y abonde, il y fournit ce minium vivant et penseur qui donne tant de séductions à cette bouche et peut rassurer l'amant que la gravité majestueuse du visage effraierait. La lèvre supérieure est mince, le sillon qui l'unit au nez y descend assez bas comme dans un arc, ce qui donne un accent particulier à son dédain. Camille a peu de chose à faire pour exprimer sa colère. Cette jolie lèvre est bordée par la forte marge rouge de la lèvre inférieure, admirable de bonté, pleine d'amour, et que Phidias semble avoir posée comme le bord d'une grenade ouverte, dont elle a la couleur. Le menton se relève fermement ; il est un peu gras, mais il exprime la résolution et termine bien ce profil royal sinon divin. Il est nécessaire de dire que le dessous du nez est légèrement estompé par un duvet plein de grâce. La nature aurait fait une faute si elle n'avait jeté là cette suave fumée. L'oreille a des enroulements délicats, signe de bien des délicatesses cachées. Le buste est large. Le corsage est mince et suffisamment orné. Les hanches ont peu de saillie, mais elles sont gracieuses. La chute des reins est magnifique, et rappelle plus le Bacchus que la Vénus Callipyge. Là, se voit la nuance qui sépare de leur sexe presque toutes les femmes célèbres ; elles ont là comme une vague similitude avec l'homme, elles n'ont ni la souplesse, ni l'abandon des femmes que la nature a destinées à la maternité ; leur démarche ne se brise pas par un mouvement doux. Cette observation est comme bilatérale, elle a sa contre-partie chez les hommes dont les hanches sont presque semblables à celles des femmes quand ils sont fins, astucieux, faux et lâches. Au lieu de se creuser à la nuque, le col de Camille forme un contour renflé qui lie les épaules à la tête sans sinuosité, le caractère le plus évident de la force. Ce col présente par moments des plis d'une magnificence athlétique. L'attache des bras, d'un superbe contour,

semble appartenir à une femme colossale. Les bras sont vigoureusement modelés, terminés par un poignet d'une délicatesse anglaise, par des mains mignonnes et pleines de fossettes, grasses, enjolivées d'ongles roses taillés en amandes et côtelés sur les bords, et d'un blanc qui annonce que le corps si rebondi, si ferme, si bien pris est d'un tout autre ton que le visage. L'attitude ferme et froide de cette tête est corrigée par la mobilité des lèvres, par leur changeante expression, par le mouvement artiste des narines. Mais malgré ces promesses irritantes et assez cachées aux profanes, le calme de cette physionomie a je ne sais quoi de provoquant.¹⁷⁴

A desarticulação narrativa inicia-se já com o acúmulo de “diversas formas na mesma figura”. Diversas etnias, cores, diferentes referências artísticas, arte egípcia e grega, a sensualidade feminina e o atletismo masculino, são exemplos de justaposição.

Inicialmente, vejamos a proporção do corpo. Mesmo bretão, o corpo de Camille Maupin não possui uma dimensão real, de acordo com sua raça: a figura é maior, a sensação lhe atribui uma dimensão maior. Não estamos mais na representação, estamos diante de uma peça escultural e é assim que o texto tratará o *portrait* de Camille. O olhar figurante tem uma função háptica. Somos convidados à visão e ao contato de Camille. A peça escultural propõe ao leitor não a figuração da personagem, ou seja, sua história, mas o contato com a figura através de uma construção fantasmática na qual trabalham diversos referentes. Nada de construções textuais do ponto de vista sinestésico: o que de fato se nota é a *presença* de uma figura com volumes e texturas, ou seja, estamos diante do *materialismo* de Balzac. Assim, o *portrait* articula-se com uma série de referências à escultura que remete, imediatamente, à matéria. O corpo “poli” é descrito em partes: cabeça e rosto, tronco, quadril, colo, braços e mãos. O léxico empregado na descrição advém do domínio das artes plásticas e, mais especificamente, aqui, da escultura.

A cabeça e o rosto de Camille Maupin é algo que não seria possível ilustrar, em um exemplo perfeito do isolamento da figura e da desarticulação figurativa. É a intensidade do figural, o desejo de tornar a força selvagem dessa mulher visível. Arrisco a dizer que, assim como Francis Bacon intencionava pintar o grito e não o horror, Balzac não quer pintar a mulher,

¹⁷⁴ Balzac. *Béatrix*, II, p. 693-696.

mas a manifestação da intensidade dessa figura/mulher, do *feu follet*. Quem pode se deparar com tal manifestação tão rara? A escritura balzaquiana deseja tornar visível ao leitor essa manifestação e, para materializá-la, o texto ampara-se em conotações esculturais.

Isso posto, a cabeça e o rosto de Camille Maupin são ao mesmo tempo exemplos do baixo-relevo egípcio – “Ce visage, plus rond qu’ovale, ressemble à celui de quelque belle Isis des bas-reliefs éginétiques” – e de seus monumentos arqueológicos – “Vous diriez la pureté des têtes de sphinx, polies par le feu des déserts, caressées par la flamme du soleil égyptien”, “Les cheveux noirs et abondants descendent en nattes le long du col comme la coiffe à double bandelette rayée des statues de Memphis” –, além, também, da cultura grega – “Le front est plein, large, renflé aux tempes, illuminé par des méplats où s’arrête la lumière, coupé, comme celui de la Diane chasserresse”, “Cette jolie lèvre est bordée par la forte marge rouge de la lèvre inférieure, admirable de bonté, pleine d’amour, et que Phidias semble avoir posée comme le bord d’une grenade ouverte, dont elle a la couleur”. Justapostas à materialidade da escultura, temos as cores da pintura, sempre reivindicadas pela intensidade passional da personagem: “une émotion violente est nécessaire pour que de faibles rougeurs s’y infusent au milieu des joues” ou “Dans un moment de passion, l’œil de Camille Maupin est sublime : l’or de son regard allume le blanc jaune, et tout flambe”, entre outros exemplos.

Atividade interessante da escritura, o enquadramento aproxima-nos do *portrait* pelo uso do baixo-relevo, quase que nos capacitando a tocá-lo, uma vez que o *bas-relief* opera uma relação entre o olho e a mão na superfície plana, que “permet à l’œil de procéder comme le toucher, bien plus elle lui confère, elle lui ordonne une fonction tactile, ou plutôt *haptique*.”¹⁷⁵ Dessa maneira, em seguida, passa-se da proximidade do baixo-relevo ao monumental das cabeças das *sphynx* e, novamente, reaproxima-se a visão à perfeição das linhas da estatuária grega, relembrando que todas as referências citadas estão presentes na descrição de uma *única* figura. O rosto e seus contornos não deixam nada a desejar no que diz respeito a esse

¹⁷⁵ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. La Logique de La Sensation* Op. cit., p. 115.

folie referencial; porém, o que se intensifica são os detalhes aos quais não me atardarei nesse momento.

O corpo é ambivalente. Mistura de delicadeza e atletismo, nos quais braços e mãos possuem *attaches*, como no corpo da escultura: “L’attache des bras, d’un superbe contour, semble appartenir à une femme colossale.” Não irei igualmente me atardar mais na leitura do *portrait*, deixando, então, o restante da descrição para que o leitor o aprecie a partir de seu senso plástico.

O senso plástico, o “fato”, como enuncia Deleuze, constitui o desvio da significação do *portrait* e a desarticulação da legibilidade clássica, questão que Lyotard dispõe da seguinte forma:

Est lisible ce qui n’arrête pas la course de l’œil, ce qui donc s’offre immédiatement à la reconnaissance. On connaît l’enregistrement des mouvements de l’œil lisant. Au contraire, pour entrer en communication avec l’énergétique de la ligne plastique, il faut s’arrêter à la figure. Plus le dessin dégagera cette énergétique propre, plus il exigera d’attention, d’attente, de stationnement.¹⁷⁶

É possível reconhecer essa Camille Maupin no mundo sensível? Essa figura escultural de formas justapostas? Sem dúvida, o *portrait* detém o curso do olhar. Deter-se diante da figura para entrar em comunicação com sua *intensidade*, seu sentido plástico – ao competir impudentemente com as artes plásticas – é o que deseja a escritura balzaquiana ao produzir o *portrait* de Camille, assim como os inúmeros outros que “pululam” na *Comédie Humaine*.

2.1.2 – A cabeça de *Facino Cane*

Entretanto, não são apenas as formas justapostas que conferem intensidade ao *portrait*: num ritmo diferente da descrição de Camille Maupin, que nos oferece dimensões diferentes, o de Facino Cane é pura concentração. A diferença é que, nesse caso, o metadiscurso balzaquiano adverte-nos sobre o estacionamento do olho: o olho-leitor detém-se na figura e percebe o fenômeno. Aliás, todo o quadro no qual detectamos a figura é um

¹⁷⁶ Lyotard, Jean-François. Op. cit., p. 216.

exercício do figural. A figura de Facino Cane é isolada para, usando a expressão precisa de Deleuze, “conjurer le caractère *figuratif*”¹⁷⁷:

Le violon et le flageolet avaient tous deux des figures vulgaires, la figure si connue de l’aveugle, pleine de contention, attentive et grave ; *mais celle de la clarinette était un de ces phénomènes qui arrêtaient tout court l’artiste et le philosophe.*¹⁷⁸

Facino Cane é diferente dos outros dois músicos que seriam da ordem figurativa e, portanto, reconhecíveis. O olho não se detém, enquanto que Facino, a figura, exige que nos posicionemos atentos diante dela:

Figurez-vous le masque en plâtre de Dante, éclairé par la lueur rouge du quinquet, et surmonté d’une forêt de cheveux d’un blanc argenté. L’expression amère et douloureuse de cette magnifique tête était agrandie par la cécité, car les yeux morts revivaient par la pensée ; il s’en échappait comme une lueur brûlante, produite par un désir unique, incessant, énergiquement inscrit sur un front bombé que traversaient les rides pareilles aux assises d’un vieux mur. (...) Aucune des violentes passions qui conduisent l’homme au bien comme au mal, en font un forçat ou un héros, ne manquait à ce visage noblement coupé, lividement italien, ombragé par des sourcils grisonnants qui projetaient leur ombre sur des cavités profondes où l’on tremblait de voir reparaître la lumière de la pensée, comme on craint de voir venir à la bouche d’une caverne quelques brigands armés de torches et de poignards. Il existait un lion dans cette cage de chair, un lion dont la rage s’était inutilement épuisée contre le fer de ses barreaux. L’incendie du désespoir s’était éteint dans ses cendres, la lave s’était refroidie ; mais les sillons, les bouleversements, un peu de fumée attestaient la violence de l’éruption, les ravages du feu. Ces idées, réveillées par l’aspect de cet homme, étaient aussi chaudes dans mon âme qu’elles étaient froides sur sa figure.¹⁷⁹

A figura é pura sensação. E, mais uma vez, a questão *figurativa* é desarticulada na produção do *portrait*. O personagem, que a narrativa nos ilustrará como o herói veneziano de aventuras romanescas – tais como assassinato, encarceramento, descoberta de um tesouro –, termina cego e pobre no final de sua vida. Ora, Facino não é apenas um herói qualquer: ele é um maníaco que desenvolve, segundo suas próprias palavras, uma capacidade *voyante*. Mesmo cego, ele é capaz de ver o ouro.

O fantástico e a *mania* de Facino Cane serão tratados no espaço figural: a visão *voyante* num rosto sem olhos, sem vida. Ao final do *portrait*, o olho figurante enuncia a vida que se apaga do rosto: “L’incendie du désespoir

¹⁷⁷ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. La Logique de La Sensation* Op. cit., p. 12.

¹⁷⁸ Balzac. *Facino Cane*, VI, p. 1022.

¹⁷⁹ Ibid., p. 1022-1023.

s'était éteint dans ses cendres, la lave s'était refroidie". Entretanto, como na *Théorie de la Démarche*, a energia e a intensidade permanecem no rosto do morto; daí a interessante analogia entre o rosto de Facino e a máscara mortuária de Dante.

A referência à máscara dantesca não constitui uma originalidade da escritura balzaquiana ou uma referência que nos indicaria qualquer relação de exclusividade com a obra literária de Dante. Sua figura é conhecida nas artes plásticas oitocentistas pelo quadro emblemático de 1822 de Eugène Delacroix, *La Barque du Dante*. Facino Cane¹⁸⁰ é publicado em 1837. Já Théophile Gautier, em 1855, descreve, em um artigo sobre Eugène Delacroix, a figura da Dante da seguinte forma: "Dante reproduit exactement le masque de plâtre traditionnel."¹⁸¹ Tanto T. Gautier como Balzac fazem alusão à máscara mortuária de Dante, que serviu de modelo para as figurações do autor italiano nas artes plásticas. O curioso é que Balzac faz uma analogia não figurativa. Ele associa a figura de Facino Cane com a máscara de Dante, obviamente resvalando no clichê devido à origem italiana do personagem; porém, contrariamente a Delacroix, a figura não corresponde a nenhuma *représentation picturale* ou *figurative*. A máscara é, na verdade, uma tentativa da escritura de materializar a sensação, a energia do personagem, tentativa de deixar uma marca do fenômeno, o que seria correspondente ao fulgor da forma, pois, segundo Didi-Huberman, a máscara faz da ausência uma forma materializada.

Contudo, o rosto de Facino Cane é um vestígio de uma realidade. Há uma dialética do próximo e do distante, do presente e do passado na máscara, no traço. No rosto morto de Facino, que de fato morre no final do romance, há o vestígio de sua história e a intensidade monomaniaca, materializados, *empreints* nesse corpo: "un désir unique, incessant, énergiquement inscrit sur un front bombé que traversaient les rides pareilles aux assises d'un vieux mur."

¹⁸⁰ Todas as referências a datas e publicações que indico aqui utilizam como orientação o estudo completo da cronologia da criação da *Comédie Humaine*, realizado por Stéphane Vachon. (Vachon, Stéphane. *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes; Presses du CNRS; Les Presses de l'Université de Montréal, 1992.)

¹⁸¹ Gautier, Théophile. *Les Beaux-arts En Europe*. Paris: Michel Lévy Frères, 1855, p. 173.

Nesse vestígio, no nível narrativo, há elementos bem ao gosto da narrativa balzaquiana do indiciário, estabelecido aqui na figura, na máscara de Facino Cane. Aliás, os traços, os detalhes indicam uma verdade sobre as coisas em Balzac. A predominância hermenêutica da escrita balzaquiana é indiscutível: *quase* tudo faz signo em Balzac. Porém, pudemos verificar que nem tudo *significa* em Balzac. A análise do real não acontece sem a questão da figurabilidade, de maneira que percebemos uma complexidade referencial, sobretudo, quando analisamos com mais cuidado, na produção dos *portraits*, as questões de semelhança, detalhe, analogia e singularidade.

2.1.3 – La Recherche de L’Absolu.

Madame Claës, um pintor medíocre a teria copiado, mas a escritura balzaquiana...

As reticências referem-se à suspensão que, notadamente, verifico na produção dos *portraits*. A suspensão do figurativo e a tentativa de “rendre visible” o corpo. Pois o corpo é o material da figura, do *portrait*¹⁸², como afirma Deleuze.

Antes, são relevantes algumas considerações sobre o romance no que tange à figurabilidade. O texto é abundante em referências arqueológicas – o romance passa-se em Flandres – e picturais – a família Claës é colecionadora de obras primas:

Une génération s’était mise à la piste de beaux tableaux, puis la nécessité de compléter la collection commencée avait rendu le goût de la peinture héréditaire. Les cent tableaux qui ornaient la galerie par laquelle on communiquait du quartier de derrière aux appartements de réception situés au premier étage de la maison de devant, ainsi qu’une cinquantaine d’autres placés dans les salons d’apparat, avaient exigé trois siècles de patientes recherches. C’était de célèbres morceaux de Rubens, de Ruysdaël, de Van Dyck, de Terburg, de Gérard Dou, de Teniers, de Miéris, de Paul-Potter, de Wouwermans, de Rembrandt, d’Hobbema, de Cranach et d’Holbein.¹⁸³

Do início ao fim do romance, somos convidados ao visual. A questão é muito significativa. Não que a presença dos quadros estabeleça um diálogo

¹⁸² “Le corps, c’est la Figure, ou plutôt le matériau de la Figure”. (Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. La Logique de La Sensation*. Op. cit., p. 27.)

¹⁸³ Balzac. *La recherche de l’Absolu*, X, p. 683-684.

do texto com a pintura, pelo uso retórico da *écfrase*, por exemplo, mas esse conteúdo sustenta de maneira excepcional o fantasma operando na criação dos *portraits*, ou seja, o desejo de encontrar uma expressão de força visual para a escritura. O absoluto figural. Portanto, o *portrait* de Madame Claës dialetiza, justamente, a relação possível da escritura com o figurativo, através do corpo retórico, e a possibilidade do figural no corpo sensação.

O início do *portrait* é bem plástico devido ao uso da luz e das cores. O isolamento da figura na narrativa, que aparta o *portrait* do fundo narrativo, ocorre pela construção poética do “espaço plástico” no discurso narrativo:

(...) les mots se mettent à induire en notre corps, comme feraient des couleurs, telle ébauche d'attitude, de posture, de rythme. Nouvelle attestation que l'espace discursif est traité comme un espace plastique, et les mots comme des choses sensibles.¹⁸⁴

A maneira como o discurso narrativo direciona a luz, atribuindo um enquadramento perfeito por meio da sequência espacial e da textura no emprego das cores – os tons dourados do sol e púrpura do *portrait* –, configura o “espaço plástico”:

Les rayons du soleil tombaient alors obliquement sur la maison, la prenaient en écharpe, traversaient le parloir, expiraient en reflets bizarres sur les boiseries qui tapissaient les murs du côté de la cour, et enveloppaient cette femme dans la zone pourpre projetée par le rideau de damas drapé le long de la fenêtre.¹⁸⁵

O enquadramento deixa o olho em suspensão, há certo mistério e sensualidade no ambiente. Porém, o metadiscurso interrompe bruscamente o momento e segue dizendo:

Un peintre médiocre qui dans ce moment aurait copié cette femme, eût certes produit une œuvre saillante avec une tête si pleine de douleur et de mélancolie. (...) On eût dit une mère mourante obligée de laisser ses enfants dans un abîme de misères, sans pouvoir le léguer aucune protection humaine.¹⁸⁶

O pintor medíocre copia e o texto acima *mimetiza* como seria esse *portrait* apenas *figurativo*, para isso sendo *narrada* uma história de dor e de desespero no corpo dessa mulher. De fato, ao compará-la a uma mãe que se

¹⁸⁴ Lyotard, Jean-François. Op. cit., p. 287.

¹⁸⁵ Balzac. *La recherche de l'Absolu*, X, p. 667.

¹⁸⁶ Ibid., loc. cit..

desfalece ao entrever o futuro dos filhos, a narrativa nos introduz na *história da personagem*.

Então, se o pintor medíocre produziria um quadro figurativo da personagem, o que faz a escritura balzaquiana? Ela detém-se na matéria do corpo. O olho estaciona no corpo do *portrait*: “Sa figure, tout espagnole, brune de ton, peu colorée, ravagée par la petite vérole, *arrêtait le regard (...)*”. O olho percorre, dessa forma, um corpo não perfeito, mas intenso: “Le trait qui donnait le plus de distinction à cette *figure mâle* était un nez courbé comme le bec d’un aigle, et qui, trop bombé vers le milieu, semblait intérieurement mal conformé.” A “figure mâle” porta virilidade, intensidade à matéria do corpo, à figura. Nada há de figurativo ou de ideal. No entanto, percebe-se um corpo de linhas definidas, de sombra e de luz, que *demande* *atenção*:

Une épaisse chevelure noire retombait en boucles sur les épaules et le long des joues. Son front, très-bombé, étroit des tempes, était jaunâtre, mais sous ce front scintillaient deux yeux noirs qui jetaient des flammes. Sa figure, tout espagnole, brune de ton, peu colorée, ravagée par la petite vérole, arrêta le regard par la perfection de sa forme ovale dont les contours conservaient, malgré l’altération des lignes, un fini d’une majestueuse élégance et qui reparaissait parfois tout entier si quelque effort de l’âme lui restituait sa primitive pureté. Le trait qui donnait le plus de distinction à cette figure mâle était un nez courbé comme le bec d’un aigle, et qui, trop bombé vers le milieu, semblait intérieurement mal conformé; mais il y résidait une finesse indescriptible, la cloison des narines en était si mince que sa transparence permettait à la lumière de la rougir fortement. Quoique les lèvres larges et très-plissées décelassent la fierté qu’inspire une haute naissance, elles étaient empreintes d’une bonté naturelle, et respiraient la politesse. On pouvait contester la beauté de cette figure à la fois vigoureuse et féminine, *mais elle commandait l’attention*.¹⁸⁷

A diligência da escritura balzaquiana em produzir a concretude nos *portraits* e uma visibilidade igual ou superior a das artes plásticas produz intensidade e, desse momento dispendioso de energia, surge uma figura isolada no encadeamento narrativo. O olho estaciona e “desfruta” a figura.

Em outro momento *portraitiste* de *La Recherche de l’absolu*, a história do personagem principal parece mimetizar a própria busca balzaquiana pela completude da figurabilidade. Balthazar Claës é um personagem assombrado pelo desejo da busca do Absoluto: afundado em sua mania pela

¹⁸⁷ Ibid., p. 668. Itálicos meus.

pesquisa científica, acaba expondo sua família várias vezes à ruína. Do ponto de vista temático, é o romance do desejo radicalizado, a paixão do louco. Penso da mesma forma que Clément Rosset, quando afirma que o romance é “l'épure des romans de Balzac”¹⁸⁸, ao falar sobre a fúria do desejo: usando de uma metáfora musical, ele compara a *Comédie Humaine* a um gênero, o do *Tema e variações*, de maneira que *La Recherche de l'absolu* seria o tema mais marcante do desejo e os outros romances suas infinitas variações.

Ao final do romance, a narrativa isola o *portrait* de Balthazar no momento em que ele encontra o tal absoluto:

Tout à coup le moribond se dressa sur ses deux poings, jeta sur ses enfants effrayés un regard qui les atteignit tous comme un éclair, les cheveux qui lui garnissaient la nuque remuèrent, ses rides tressaillirent, son visage s'anima d'un esprit de feu, un souffle passa sur cette face et la rendit sublime, il leva une main crispée par la rage, et cria d'une voix éclatante le fameux mot d'Archimède : EURÊKA! (j'ai trouvé). Il retomba sur son lit en rendant le son lourd d'un corps inerte, il mourut un gémissement affreux, et ses yeux convulsés exprimèrent jusqu'au moment où le médecin les ferma le regret de n'avoir pu léguer à la Science le mot d'une énigme dont le voile s'était tardivement déchiré sous les doigts décharnés de la Mort.¹⁸⁹

O *portrait* não é somente figurativo, isto é, não representa apenas a figura do homem Balthazar. O que o *portrait* procura igualmente materializar é a intensidade da figura, o *momento* da apreensão do Absoluto no corpo de Balthazar.

2.2 – Semelhança

Afinal, o *portrait* não *representa* a figura humana? Como afirmar, então, que não é apenas figurativo? A questão que se coloca, aqui, é que o figurativo não está totalmente descartado do espaço figural. É uma objeção que não se desfaz.

Para Deleuze, “on ne cesse pas de buter sur l'objection de fait; la Figure est encore figurative, elle représente encore quelqu'un, un homme qui crie, un homme qui sourit, un homme assis, elle raconte encore quelque chose

¹⁸⁸ Rosset, Clément. *La Nuit de Mai*. Paris: Les Éditions du Minuit, 2008, p. 31.

¹⁸⁹ Balzac. *La recherche de l'Absolu*, X, p. 835.

(...).”¹⁹⁰ Há, prossegue Deleuze, um primeiro espaço figurativo do qual não se pode escapar; entretanto, no ato pictural, no caso das artes plásticas e no ato da escritura da unidade estilística, retomando a definição de P. Hamon sobre o espaço do descritivo, ocorre uma recriação da primeira figuração. É a “pura presença da figura”. Com o olho estacionado no *portrait*, a noção de semelhança ocupa um lugar central na construção da figurabilidade.

Como, então, a semelhança é agenciada nos *portraits* balzaquianos? Para a escritura de Balzac, a semelhança não é construída de maneira homogênea e desloca-se entre diferentes maneiras de acolher a semelhança no *portrait*.

2.2.1 – A marca

O que é uma marca? A marca acontece no contato de duas superfícies, deixando um vestígio no corpo, um vestígio pelo contato. Produzir uma marca é:

(...) produire une marque par la pression d'un corps sur une surface. On emploie le verbe *empreindre* pour dire que l'on obtient une forme par pression *sur* ou *dans* quelque chose. On dit « empreindre *de* quelque chose » (par exemple « un visage empreint de gravité »). Une connotation fréquente de l'empreinte – par différence avec la trace, peut-être, mais il faudra y revenir plus en détail – est que son résultat perdure, que son geste donne lieu à une « marque durable ». Quoiqu'il soit, l'empreinte suppose un support ou substrat, un *geste* qui l'atteint (en général un geste de pression, au moins un contact), et un résultat mécanique qui est une *marque*. En creux ou en relief.¹⁹¹

Mesmo que a descrição de Didi-Huberman esteja abordando, num primeiro momento, algo do espaço plástico ao discutir a relação entre a arte e a técnica, a ideia da marca não é descabida em referência à figurabilidade na escritura balzaquiana. É impressionante como, seguindo essa noção da marca, a materialidade dos *portraits* se constitui. Há na figura humana balzaquiana uma encarnação do sentido no corpo: o invisível em contato com o visível, “la pensée” no corpo e, sobretudo, o desejo (tematizado na *volonté* e na *manie*) que, em *contato* com o corpo, lhe dá uma *forma*. É o que

¹⁹⁰ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. La Logique de La Sensation* Op. cit., p.91.

¹⁹¹ Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance par Contact. Archéologie, Anachronisme et Modernité de L'Empreinte*. Paris: Les Éditions du Minuit, 2008, p. 27. Itálicos do autor.

está expresso na passagem, anteriormente citada, da *Théorie de la Démarche*. Relembremos:

Chacun de nous a quelque méplat où triomphe l'âme, un cartilage d'oreille qui rougit, un nerf qui tressaille, une manière trop significative de déplier les paupières, une ride qui se creuse intempestivement, une parlante pression de lèvres, un éloquent tremblement dans la voix, une respiration qui se gêne.¹⁹²

Ora, a encarnação do sentido na matéria deriva do materialismo ontológico¹⁹³ da poética balzaquiana. Não é meu objetivo traçar a gênese do pensamento materialista balzaquiano que se encontra disseminado nos romances. *La Peau de Chagrin* e *Louis Lambert* são dois romances que se estruturam em torno da temática, por exemplo. Contrariamente, procuro identificar como tal encadeamento epistemológico impulsiona a semelhança *no portrait*. De maneira que o pensamento – termo que pode ser derivado, no vocabulário balzaquiano, em “la pensée”, “l’âme”, “l’esprit” – e a intensidade da “volonté” marcam o corpo e determinam sua forma: “Chacun de nous a quelque méplat où triomphe l’âme”, produzindo assim uma “*semelhança por contato*”.

Seguindo a descrição da técnica enunciada por Didi-Huberman, o suporte é o corpo, o *gesto* é feito pela hiperatividade descritiva balzaquiana que produz uma *marca* nas figuras humanas da *Comédie Humaine*:

La plupart des mots ne sont-ils pas teints de l'idée qu'ils représentent extérieurement? À quel génie sont-ils dus! S'il faut une grande intelligence pour créer un mot, quel âge a donc la parole humaine? L'assemblage des lettres, leurs formes, la figure qu'elles donnent à un mot, dessinent exactement, suivant le caractère de chaque peuple, des êtres inconnus dont le souvenir est en nous. Qui nous expliquera philosophiquement la transition de la sensation à la pensée, de la pensée au verbe, du verbe à son expression hiéroglyphique, des hiéroglyphes à l'alphabet, de l'alphabet à l'éloquence écrite, dont la beauté réside dans une suite d'images classées par les rhéteurs, et qui sont comme les hiéroglyphes de la pensée? L'antique peinture des idées humaines

¹⁹² Balzac. *Théorie de la Démarche*, XII, p. 282.

¹⁹³ “Enfin, en termes « philosophiques », il se joue dans l'écriture balzacienne des « formes-sens » une ontologie très profondément spinoziste. Première définition de la deuxième partie de l'*Éthique*: « Par corps, j'entends un mode qui exprime, de manière précise et déterminée, l'essence de Dieu en tant qu'on le considère comme chose étendue. » Dans *La Comédie humaine* comme dans l'*Éthique*, la matière et la signification s'avèrent consubstantielles: « une immanence expressive de l'Être [s'y] greffe sur la transcendance émanatrice de l'Un ». (Lyon-Caen, Boris. Balzac, une épistémologie en devenir. *Poétique*, 2003/3, n° 135, p. 289-305. DOI: 10.3917/poeti.135.0289, p.294. Consultado em 10 mai 2015)

configurées par les formes zoologiques n'aurait-elle pas déterminé les premiers signes dont s'est servi l'Orient pour écrire ses langages ?¹⁹⁴

O trecho acima, retirado do romance *Louis Lambert*, dá-nos uma ideia de como, de fato, a palavra, ou seja, a escritura, pode funcionar como o *gesto* que cria a figura e produz uma marca no corpo: “L’assemblage des lettres, leurs formes, *la figure qu’elles donnent à un mot, dessinent* exactement, suivant le caractère de chaque peuple, des êtres inconnus dont le souvenir est en nous.” Balzac remonta, ainda, a tempos mais antigos, fazendo alusão às reproduções pré-históricas no processo de semelhança entre o pensamento e a representação humana.

O ponto decisivo para mim é a questão da forma resultante do contato, que deixa de ser cópia para ser matéria única, fruto da reprodução da marca. Há um corpo que nasce do contato, diferentemente do afastamento provocado pela cópia que se mostra sem corpo, apenas como a imagem de algo que existe externamente à figura, no mundo sensível. Utilizando a correta expressão de Boris Lyon-Caen, em Balzac, trata-se de “une physique du sens”¹⁹⁵.

Os *portraits* nascem desse contato, tomam corpo e, assim, cria-se a semelhança, muito próxima à *reprodução sexual*:

Car l’empreinte transmet physiquement – et pas seulement optiquement – la ressemblance de la chose ou de l’être « empreintés ». L’analogie avec la reproduction sexuelle devient aisée, puisque le résultat n’est pas l’objet qui vient s’y imprimer ; et puisque le résultat n’est pas évanescent, comme dans le cas du miroir, mais « naît » littéralement en tant que corps produit par l’opération de l’empreinte. On pourrait dire qu’à la différence de l’imitation figurative, qui hiérarchise et chastement sépare la « copie » optique de son « modèle », la représentation par empreinte, elle, fait du résultat obtenu une « copie » qui est l’enfant charnel, tactile, et non reflet atténué de son « modèle », ou plutôt de sa *forme parente*.¹⁹⁶

Isso posto, pela semelhança por contato, surgem os “enfants charnels” que habitam a *Comédie Humaine*, *portraits* nos quais o corpo toma forma pelo contato do espírito. Os *portraits* produzidos a partir desse tipo de semelhança mobilizam uma semântica que se repete constantemente. Assim, é comum o uso de *sillons*, *plis*, *trace* e até, fazendo referência

¹⁹⁴ Balzac. *Louis Lambert*, XI, p.591-592.

¹⁹⁵ Lyon-Caen, Boris. *Balzac, une épistémologie en devenir*. Op. cit., p. 290.

¹⁹⁶ Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance par Contact. Archéologie, Anachronisme et Modernité de L’Empreinte*. Op. cit., p. 53.

explícita ao contato, o uso de *empreinte* e *stigmaté*, por exemplo. Verbos como *marquer*, *indiquer*, *trahir* também são frequentes.

Contudo, parece-nos que aquilo que marca o corpo é de natureza negativa: são os vícios, a desilusão e a violência. Veremos que a beleza e a pureza apresentam formas mais lisas (*lisses*). Na verdade, o que opera essa diferença na *forma* do corpo é a preocupação estética que circula no século XIX. Além do daguerreótipo e, mais tarde, da fotografia, a questão da moldagem “a secrètement inquiétée, sinon obsédée”¹⁹⁷ as discussões estéticas no campo das artes plásticas no período.

Nesse sentido, Didi-Huberman introduz, na discussão sobre o realismo, a questão da moldagem na escultura. Se na pintura as discussões estéticas acerca da reprodução figurativa referem-se à fotografia, nova técnica que surge, no campo da escultura, por sua vez, a moldagem, técnica antiga, é a questão premente. No caso da escultura, a moldagem angustia, pois ela desestabiliza a noção do ideal na arte:

(...) la forme obtenue par empreinte fait obstacle à la notion, à l'idéal de l'art, en ce qu'elle procède trop directement d'une *matière* déjà existante, et pas assez de cette *idea* si chère à la théorie classique de l'art. À la fois « empruntée » (prélevée) et « empreintée » (physiquement marquée), *elle passe de matière en matière*.¹⁹⁸

Nesse contexto, Didi-Huberman aponta David D'Angers como um expoente emblemático na discussão estética que se desenvolve a partir da utilização da moldagem na escultura do século XIX. O escultor – “médiocre et extraordinairement prolifique, qui fut célèbre dans son temps”¹⁹⁹ – desenvolve em seus *Carnets* ideais estéticos relevantes para a compreensão da escultura que circulava na época, desaprovando a utilização da moldagem na escultura. Segundo D'Angers, a moldagem “particulariza” o homem em demasia e o realismo moderno compraz-se na “*dépravation de l'homme*”²⁰⁰.

A passagem da “matéria para a matéria” causa terror em D'Angers. O “plis”, a cor da pele e a textura intensamente realista causam repulsa, pois é

¹⁹⁷ Ibid. p. 125.

¹⁹⁸ Ibid., p. 121. Itálicos do autor.

¹⁹⁹ Ibid., p. 126.

²⁰⁰ Citado por Didi-Huberman. (Ibid., p. 127.)

como se tivéssemos diante de corpos mortos. Em uma das passagens, David D'Angers descreve, terrorizado, o procedimento da máscara mortuária de um amigo falecido. Mas há uma passagem dos *Carnets*, reproduzida por Didi-Huberman, que vale a pena ser citada aqui, uma vez que ela indica a intensa sensação da interação do espectador com a escultura que possui “marcas”:

Les statues peintes en couler chair [...] vous inspirent une certaine émotion d'étonnement, quand vous êtes un peu éloigné ; mais dès l'instant que vous vous approchez vous éprouvez une impression désagréable en voyant ces figures dans lesquelles on a cherché à rendre la vérité et qui restent immobile. L'aspect est atroce (...).²⁰¹

A atrocidade estaria unida à ideia de morte: corpos sem espírito, sem alma, assim como a máscara mortuária que se aproxima do nada. Para D'Angers, “l'être n'a pas de plis. Et l'enveloppe trop réelle, l'enveloppe plissée, « l'empreintée » par le temps, tue l'intérieur de l'âme”²⁰². Somente mais tarde, no final do século, a questão contraditória da moldagem será repensada e incorporada no ato da criação, como fez Rodin.

Essa discussão pontual sobre a marca no corpo coloca Balzac em uma situação ambivalente. Permito-me a referência a um dado biográfico, uma vez que se mostra pertinente: Balzac não está longe dessas discussões, visto ser próximo de D'Angers, artista que esculpiu o busto do escritor francês. Balzac não renega a “particularização” da figura humana, ao contrário, diria que essa é até uma busca das mais marcantes da *Comédie Humaine*. Porém, para a escritura balzaquiana, a marca no corpo é produzida pelo atroz. Nisso há uma atitude, muito à maneira balzaquiana, de incorporar contradições em sua figurabilidade. Ele não refuta a marca, entretanto, a traz para a figurabilidade e o faz de forma negativa, recriando a *sensação de atrocidade*, descrita por D'Angers, e invocando o sentido do esvaziamento da vida na figura que se deixa levar pelas paixões.

A economia da energia é um tema caro à escritura balzaquiana. *La Peau de Chagrin* é um exemplo dessa teoria da economia da energia vital, ou seja, quanto mais nos entregamos *à la débauche* menos energia acumulamos e nos aproximamos do nada. Restam, então, figuras como as máscaras mortuárias que dialetizam a presença da vida e da morte.

²⁰¹ Ibid., p. 128.

²⁰² Ibid., p. 135.

A força impressa na carne constitui a semelhança por contato e o referente não se encontra necessariamente no mundo sensível; portanto, a semelhança não é *exatamente* figurativa. Um primeiro exemplo de um desses “enfants charnels” é o *portrait* do Comte d’Hérouville, no romance *L’Enfant Maudit*:

Implacable comme la guerre que se faisaient alors l’Église et le Calvinisme, le front du comte était encore menaçant pendant le sommeil ; de nombreux sillons produits par les émotions d’une vie guerrière y imprimaient une vague ressemblance avec ces pierres vermiculées qui ornent les monuments de ce temps ; pareils aux mousses blanches des vieux chênes, des cheveux gris avant le temps l’entouraient sans grâce, et l’intolérance religieuse y montrait ses brutalités passionnées. La forme d’un nez aquilin qui ressemblait au bec d’un oiseau de proie, les contours noirs et plissés d’un œil jaune, les os saillants d’un visage creusé, la rigidité des rides profondes, le dédain marqué dans la lèvre inférieure, tout indiquait une ambition, un despotisme, une force d’autant plus à craindre que l’étroitesse du crâne trahissait un défaut absolu d’esprit et du courage sans générosité.²⁰³

A forma do rosto do Comte d’Hérouville é depositária das *marcas* da violência de um temperamento e de uma época. A história do romance se passa no final do século VI: entre as lutas bárbaras da época, viveram o Comte e sua vilania. Seu rosto é o substrato no qual um *creux*, o contato, deixou sua marca. A analogia da pele e das pedras “vermiculées” de outrora é menos figurativa que a noção de uma memória marcada nesse rosto. Assim, o invisível aparece aí marcado: a memória de um passado aliado a um temperamento violento e vil.

Outro exemplo de um *portrait* balzaquiano produzido pela semelhança por contato é o do poeta Dante Alighieri, no romance *Les Proscrits*:

Quoique ses yeux fussent assez profondément enfoncés sous les grands arceaux dessinés par ses sourcils, ils étaient comme ceux d’un milan enchâssés dans des paupières si larges et bordés d’un cercle noir si vivement marqué sur le haut de sa joue, que leurs globes semblaient être en saillie. Cet œil magique avait je ne sais quoi de despotique et de perçant qui saisissait l’âme par un regard pesant et plein de pensées, un regard brillant et lucide comme celui des serpents ou des oiseaux ; mais qui stupéfiait, qui écrasait par la vélocité communication d’un immense malheur ou de quelque puissance surhumaine. Tout était en harmonie avec ce regard de plomb et de feu, fixe et mobile, sévère et calme. Si dans ce grand œil d’aigle les agitations terrestres paraissaient en quelque sorte éteintes, le visage maigre et sec portait aussi les traces de passions malheureuses et de grands événements accomplis. Le nez tombait droit

²⁰³ Balzac. *L’Enfant Maudit*, X, p. 869.

et se prolongeait de telle sorte que les narines semblaient le retenir. Les os de la face étaient nettement accusés par des rides droites et longues qui creusaient les joues décharnées. Tout ce qui formait un creux dans sa figure paraissait sombre. Vous eussiez dit le lit d'un torrent où la violence des eaux écoulées était attestée par la profondeur des sillons qui trahissaient quelque lutte horrible, éternelle. Semblables à la trace laissée par les rames d'une barque sur les ondes, de larges plis partant de chaque côté de son nez accentuaient fortement son visage, et donnaient à sa bouche, ferme et sans sinuosités, un caractère d'amère tristesse. Au-dessus de l'ouragan peint sur ce visage, son front tranquille s'élançait avec une sorte de hardiesse et le couronnait comme d'une coupole en marbre. L'étranger gardait cette attitude intrépide et sérieuse que contractent les hommes habitués au malheur, faits par la nature pour affronter avec impassibilité les foules furieuses, et pour regarder en face les grands dangers. Il semblait se mouvoir dans une sphère à lui, d'où il planait au-dessus de l'humanité.²⁰⁴

Tal descrição está longe do *portrait* mítico de Dante feito por Giotto, que se tornou uma espécie de paradigma mítico, após a intervenção de Vasari:

Il semble nous dire que si chacun aujourd'hui, entendant prononcer le nom de Dante, voit immédiatement le fameux profil anguleux, les traits émaciés, le regard sévère et le fameux petit chapeau qui recouvre les oreilles – c'est au peintre Giotto qu'il le doit pour toujours, Giotto qui décida un beau matin d'inventer l'art moderne, en traçant « sur le vif » les traits de son insigne ami.²⁰⁵

Para Vasari, o *portrait* “est censé se référer à l'absolue singularité d'une *persona viva*”²⁰⁶, construindo, assim, a noção do bom *disegno* da tradição humanista. Nesse sentido, Didi-Huberman discute justamente a problemática da semelhança na história do *portrait*:

Bref, cela reviendrait à envisager jusqu'au bout la ressemblance comme une relation — ou plutôt comme un ensemble de relations — anthropologiquement déterminée. Faire l'histoire de l'art du portrait, aujourd'hui, ce ne peut être qu'inclure cette histoire des objets d'art dans le cadre autrement complexe, tout à la fois synchronique et diachronique, pour reprendre les expressions classiques du structuralisme, d'une *anthropologie de la ressemblance*. Façon de comprendre le portrait – et, au fond, la *mimèsis* elle-même – comme porté par un mythe, cette fois-ci au sens non trivial du mot : au sens d'un ensemble de relations multiformes, convertibles, transformables, qui engage de part en part la construction d'une *poétique visuelle*, non sur la base d'un « terme » ou d'un axiome esthétique énoncé dans quelque traité

²⁰⁴ Id.. *Les Proscrits*, XI, p.532.

²⁰⁵ Didi-Huberman, Georges. Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait sur le vif. *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, T. 106, n° 2, 1994, pp. 383-432. DOI: 10.3406/mefr. 1994.4334, p.392. <url:/web/revues/home/presscript/article/mefr_1123-9891_1994_num_106_2_4334>. Consultado em 16 abril 2015.

²⁰⁶ Ibid.p.393. Itálicos do autor.

humaniste, mais sur la base d'une véritable heuristique formelle : soit un champ extrêmement large de relations possibles expérimentées dans la longue durée comme dans la « microhistoire », dans le style d'une époque entière comme dans chaque œuvre singulière.²⁰⁷

Através dessa cadeia de relações antropologicamente conectadas, Didi-Huberman identifica a construção do mito vasariano do *portrait* e adverte-nos sobre como a produção de um *portrait* não estaria encadeada a um código enunciado como, por exemplo, o mito do *portrait* “sur le vif”, mas a uma heurística formal. A semelhança é, pois, um “modelo operatório”. Ao tratarmos da semelhança, devemos levar em conta que ela “interdit en tout cas que l'on s'enferme pour la comprendre dans le choix d'un type d'objets jugés plus représentatifs que les autres: elle exige que l'on ouvre constamment le point de vue aux déplacements structuraux et mêmes aux exceptions.”²⁰⁸

Portanto, o *portrait* de Dante realizado por Balzac mostra-se, nesse encadeamento, como uma exceção. Nada da iconografia reconhecida de Dante, a mesma usada no quadro de Delacroix, por exemplo. A formalização do *portrait* de Balzac baseia-se em uma heurística formal que procura retratar o poeta não segundo sua possível imagem “sur le vif”, mas a partir do *contato* de sua alma – de grande poeta atribulado – em seu rosto. Considerando as discussões da estatuária da época e pensando na questão da marca e da sensação por ela causada na observação humana, o *portrait* de Dante assemelha-se a um rosto marcado por texturas e cavidades. Balzac exorciza a figuração da figura.

Dessa feita, o rosto é marcado não pelo vício, mas pela melancolia causada pelo exílio infligido ao poeta: “Si dans ce grand œil d'aigle les agitations terrestres paraissaient en quelque sorte éteintes, le visage maigre et sec portait aussi les traces de passions malheureuses et de grands événements accomplis” ou “Vous eussiez dit le lit d'un torrent où la violence des eaux écoulées était attestée par la profondeur des sillons qui trahissaient quelque lutte horrible, éternelle.” O oposto ao *contato* que deixa marcas é a luz da poesia, o brilho dos olhos que simbolizam a genialidade do poeta. Se a

²⁰⁷ Ibid.p.408. Itálicos do autor.

²⁰⁸ Ibid.p.432.

melancolia do exílio “formait un creux [qui] dans sa figure paraissait sombre”, a poesia ilumina o rosto, “un regard brillant et lucide comme celui des serpents ou des oiseaux ; mais qui stupéfait, qui écrasait par la véloce communication d’un immense malheur ou de quelque puissance surhumaine.”

Finalmente, como um último exemplo do contato do *vício* no corpo, segue-se o *portrait* individual de personagens de um grupo que participa de uma noite orgiaca em *La Peau de Chagrin*:

Le lendemain, vers midi, la belle Aquilina se leva, bâillant, fatiguée, et les joues marbrées par les empreintes du tabouret en velours peint sur lequel sa tête avait reposé. Euphrasie, réveillée par le mouvement de sa compagne, se dressa tout à coup en jetant un cri rauque ; sa jolie figure, si blanche, si fraîche la veille, était jaune et pâle comme celle d’une fille allant à l’hôpital. Insensiblement les convives se remuèrent en poussant des gémissements sinistres, ils se sentirent les bras et les jambes raidis, mille fatigues diverses les accablèrent à leur réveil. Un valet vint ouvrir les persiennes et les fenêtres des salons. L’assemblée se trouva sur pied, rappelée à la vie par les chauds rayons du soleil qui pétilla sur les têtes des dormeurs. Les mouvements du sommeil ayant brisé l’élégant édifice de leurs coiffures et fané leurs toilettes, les femmes frappées par l’éclat du jour présentèrent un hideux spectacle : leurs cheveux pendaient sans grâce, leurs physionomies avaient changé d’expression, leurs yeux si brillants étaient ternis par la lassitude. Les teints bilieux qui jettent tant d’éclat aux lumières faisaient horreur, les figures lymphatiques, si blanches, si molles quand elles sont reposées, étaient devenues vertes ; les bouches naguère délicieuses et rouges, maintenant sèches et blanches, portaient les honteux stigmates de l’ivresse.²⁰⁹

O *fading* do frescor dos corpos é a marca principal desses *portraits*: rostos marcados pelos desenhos dos móveis, palidez, tez esverdeada, bocas marcadas pela *stigmat*e da embriaguez. Embora a degradação física decorrente do excesso seja tema *poncif* na *Comédie Humaine*, o modelo operatório da semelhança aparece no contato do vício com o substrato que é o corpo.

Nesses três exemplos da *portraitique* balzaquiana, nesses “enfants charnels”, a escritura balzaquiana heurísticamente constitui uma noção epistemológica da materialidade e da intensidade na forma do corpo dos *portraits*, deixando clara a dialética, nesses corpos, entre o figurativo e o figural.

²⁰⁹ Balzac. *La Peau de Chagrin*, X, p. 205.

2.2.2 – Corpos Lisos: formas do desejo

Em contraste com esses corpos marcados pelo contato do invisível que marca, a *Comédie Humaine* nos oferece uma série de retratos de corpos lisos, diáfanos e brancos. No lugar do contato, há o *glissement*, ou seja, um *deslizamento do sentido*. Mas é necessário não confundir o que é *lisse* (liso) e o *plat* (plano) na produção desses *portraits*: a superfície lisa dos corpos não significa superficialidade. A construção do sentido e da semelhança será produzida na superfície do corpo e provocará “uma alteração do visível”²¹⁰ ao procurar o háptico. Trata-se de corpos intensos de beleza, corpos produzidos pelo fantasma de desejos *inexaucés*.

Balzac, em duas ocasiões, utiliza a seguinte fórmula: “Oui, Béatrix, cette figure idéale, la reine des fantaisies du poète, élue entre toutes, consacrée par les larmes, déifiée par le souvenir, sans cesse rajeunie par des désirs inexaucés.”²¹¹ Uma dessas ocorrências encontra-se em um tipo de epígrafe no manuscrito do romance *Béatrix* – desaparecendo na publicação final – e a outra no interior do romance *Massimilla Doni*. No romance *Massimilla Doni*, a fórmula que mencionei está inserida na narrativa em referência à personagem consagrada por Dante na *Divina Comédia*:

—Pas mal pour un médecin français ! dit Capraja en frappant un petit coup de main sur l'épaule de l'étranger. Vous venez d'expliquer ce que l'Europe comprend le moins de Dante, sa *Bice* ! ajouta-t-il. Oui, Béatrix, cette figure idéale, la reine des fantaisies du poète, élue entre toutes, consacrée par les larmes, déifiée par le souvenir, sans cesse rajeunie par des désirs inexaucés !²¹²

Dois considerações são aqui necessárias, a primeira dizendo respeito ao deslocamento. Tanto *Béatrix* como *Massimilla Doni* são publicados, não integralmente, em 1839; entretanto, Balzac já trabalhava em *Massimilla Doni* no ano de 1838. Ora, as datas somente mostram a proximidade no uso da fórmula. O que nos importa, de fato, é a presença da passagem no romance *Béatrix* como uma epígrafe. Em *Massimilla Doni*, a passagem está inserida na narrativa, tematizando o nome *Béatrix*, ou seja, fazendo referência direta

²¹⁰ Didi-Huberman, Georges. *A Pintura Encarnada*. Op. cit., p. 43.

²¹¹ Balzac. *Massimilla Doni*, X, p. 614.

²¹² Ibid., loc. cit..

à musa de Dante, enquanto que, no romance *Béatrix*, a passagem deixa de ser *tema* e passa, então, a ser fórmula. Não se trata agora da Béatrix, nem a de Dante nem a de Balzac – e vale notar que Balzac nem ao menos utiliza Béatrice –, mas da presença do traço figural na composição dessas figuras-ideias de *désirs inexaucés*.

Não é incomum esse tipo de deslocamento no interior da *Comédie Humaine*. Porém, em se tratando desse excerto, a repetição significa o gesto da escritura que procura sempre revigorar os *portraits*, que são como fragmentos de *désirs inexaucés*. Há também, nessa repetição, um trabalho de fôlego da escritura ao materializar algo de difícil expressão: a beleza.

Como figurar a beleza sem esbarrar no clichê? Como figurar a beleza, conceito de difícil *representação* para a escritura? Para Barthes, a questão, para ser resolvida fora da tautologia ou da comparação, deve acontecer no silêncio, no inefável, e retoricamente com o uso da catacrese, figura da beleza, uma vez que ela se refere a um “comparé vide”:

La beauté (contrairement à la laideur) ne peut vraiment s'expliquer : elle se dit, s'affirme, se répète en chaque parti du corps *mais ne se décrit pas*. Telle un dieu (aussi vide que lui), elle ne peut dire : je suis celle qui suis. Il ne reste plus alors au discours qu'à asserter la perfection de chaque détail et à renvoyer « le reste » au code qui fonde toute la beauté : L'Art. Autrement dit, la beauté ne peut s'alléguer que sous forme d'une citation. (...) Tout prédicat direct est refusé ; les seuls prédicats possibles sont ou la tautologie (un visage d'un ovale parfait) ou la comparaison (...). De la sorte, la beauté est renvoyée à l'infini des codes : belles comme Vénus ? Mais Vénus? Belle comme quoi?²¹³

Evidentemente, Balzac não consegue escapar do clichê e muito menos das infinitas citações. Mas e fora do discurso, no espaço figural, haveria uma possibilidade na *figurabilidade*?

O *deslizamento*, a meu ver, é a possibilidade de lidar plasticamente e, até, eroticamente com a beleza, ao invocar a variedade háptica da figura que deflagra sua potencial carga material na imagem e não seu código retórico. O *portrait* tem como fundo não a *significação figurativa*, mas uma força de imanência no sentido que Deleuze lhe confere, ou seja, a forma é deflagrada pela máquina *desejante* da escritura de Balzac, como se estivéssemos falando da imagem do pensamento balzaquiano operando sobre a beleza.

²¹³Barthes, Roland. *S/Z*. Op. cit., p. 36-37. Itálicos meus.

Nossos olhos, conjuntamente com o olho figurante da escritura, *escorregam* nesses corpos lisos, brancos e macios.

No entanto, o *deslizamento* não ocorre sem problemas. É o fantasma erótico da escritura balzaquiana que o aciona, isto é, o *improper* e a *provocação*²¹⁴ dos *portraits*. A beleza expõe o corpo ao *deslizamento*, à evocação de vários referenciais que estão sendo operados, numa mesma superfície, pelo desejo da escritura. Não lemos o *portrait* em sua verticalidade, isto é, em uma profundidade significativa, mas horizontalmente, em uma profusão figural. Nada de explícito, entretanto. Mas a nudez é sempre invocada, ela *presentifica*, mostra a matéria e, portanto, a pele e o corpo nus.

Primeiramente, antes de analisar os *portraits* diretamente, há uma construção narrativa que emblematiza a presença desses corpos de beleza na escritura. Não se trata de um contraexemplo do que venho desenvolvendo sobre a dialética entre o figurativo e o figural, porém a *narrativa*, aqui, adquire valor estrutural na composição desse tipo de semelhança no *portrait*: ela dispõe de significantes que interessam.

No romance *Massimilla Doni*, o *personagem*, lembrando que estamos no *plano narrativo*, Êmilio Memmi ama Massimilla Doni, mulher do Duc Caetano. Ambos entretêm uma ligação casta. Entretanto, em dado momento, Êmilio não resiste aos encantos de outra bela mulher, Clara Tinti. A cena inicia-se assim:

La Tinti bondit comme un faon de la porte au lit.
— Prince, pauvre, jeune et beau, mais c'est un conte de fée !... dit-elle.
La Sicilienne se posa sur le lit avec une grâce qui rappelait le naïf laissez-aller de l'animal, l'abandon de la plante vers le soleil, ou le plaisant mouvement de valse par lequel les rameaux se donnent au vent. En détachant les poignets de sa robe, elle se mit à chanter, non plus avec la voix destinée aux applaudissements de la Fenice, mais d'une voix troublée par le désir (...).²¹⁵

²¹⁴ Sobre a provocação, Bataille faz uma análise espetacular, mostrando que, às vezes, detalhes materiais do *portrait*, algum detalhe que chama a atenção pelo excesso, constituem sinal de provocação, como os enormes chapéus da obra de Cranach são uma provocação, por exemplo: "Il est vrai les grands chapeaux des nues de Cranach répondent à l'obsession de provoquer." (Bataille, Georges. *Les Larmes d'Éros*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1971, p. 97.)

²¹⁵ Balzac. *Massimilla Doni*, X, p. 558.

Apesar da força envolvente da Tinti, Êmilio ainda tenta se desvencilhar, mas não resiste:

Au moment où il soulevait la portière, il entendit un gémissement. Cet héroïque amant se retourna, vit la Tinti qui, prosternée la face sur le lit, y étouffait ses sanglots. Le croirez-vous ? la cantatrice était plus belle à genoux, la figure cachée, que confuse et le visage étincelant. Ses cheveux dénoués sur ses épaules, sa pose de Magdeleine, le désordre de ses vêtements déchirés, tout avait été composé par le diable, qui, vous le savez, est un grand coloriste. Le prince prit par la taille cette pauvre Tinti, qui lui échappa comme une couleuvre, et qui se roula autour d'un de ses pieds que pressa mollement une chair adorable. Êmilio résolut de rester.²¹⁶

No nível narrativo, o ato sexual provocará um conflito em Êmilio, que passa a se sentir indigno da idealizada Massimilla. Porém, a indignidade é apenas de Êmilio. Num cenário lírico, em uma verdadeira ode à ópera de Rossini e ao hedonismo veneziano, o romance, que como *Gambara* igualmente tematiza a criação e execução da arte musical, ataca irônica e sutilmente a crença burguesa na indignidade do sexo fora das dimensões do amor.

O desejo sexual e sua livre *execução*, impedida pelo mundo burguês, transparecem na figurabilidade do romance. A superfície do romance *glisse* entre o figurativo e o figural, isto é, entre a indignidade e o desejo. Portanto, o discurso sobre o ato sexual é transfigurado. O narrador não descreve o ato entre Êmilio e a voluptuosa Tinti, o que seria indigno, demasiadamente indigno, para o universo burguês. Ele *transfigura* o acontecimento em uma descrição não figurativa e rica em ironia:

Si vous n'avez pas voyagé en Suisse, vous lirez peut-être avec plaisir cette description, et si vous avez grimpé par ces Alpes-là, vous ne vous en rappellerez pas les accidents sans émotion. Dans ce sublime pays, au sein d'une roche fendue en deux par une vallée, chemin large comme l'avenue de Neuilly à Paris, mais creux de quelques cent toises et craquelé de ravins, il se rencontre un cours d'eau tombé soit du Saint-Gothard, soit du Simplon, d'une cime alpestre quelconque, qui trouve un vaste puits, profond de je ne sais combien de brasses, long et large de plusieurs toises, bordé de quartiers de granit ébréchés sur lesquels on voit des prés, entre lesquels s'élancent des sapins, des aunes gigantesques, et où viennent aussi des fraises et des violettes ; (...) Voici que les chevaux reçoivent deux coups de fouet ! on tourne un rocher, on enfile un pont : tout à coup rugit un horrible concert de cascades se ruant les unes sur les autres ; le torrent, échappé par une bonde furieuse, se brise en vingt chutes, se casse sur mille gros cailloux ; il

²¹⁶ Ibid., p. 559.

étincelle en cent gerbes contre un rocher tombé du haut de la chaîne qui domine la vallée, et tombé précisément au milieu de cette rue que s'est impérieusement frayée l'hydrogène nitré, la plus respectable de toutes les forces vives. Si vous avez bien saisi ce paysage, vous aurez dans cette eau endormie une image de l'amour d'Emilio pour la duchesse, et dans les cascades bondissant comme un troupeau de moutons, une image de sa nuit amoureuse avec la Tinti. Au milieu de ces torrents d'amour, il s'élevait un rocher contre lequel se brisait l'onde. Le prince était comme Sisyphe, toujours sous le rocher.²¹⁷

Trata-se de uma construção simbólica, poder-se-ia argumentar, pois, na impossibilidade discursiva da descrição do ato sexual, censurada pelo mundo burguês, opera-se uma construção simbólica para que tal ato possa ser figurado, *narrado*. De fato, no lugar da apreensão do fenômeno, temos o simbolismo. Com a descrição da paisagem, opera-se a separação entre a “forma e o desejo”. Por essa separação, segundo Didi-Huberman, pode-se “garder le jugement et oublier le désir, garder le concept et oublier le phénomène, garder le symbole et oublier l'image, garder le dessin et oublier la chair.”²¹⁸ Contudo, há, na verdade, conforme disse, uma construção irônica subjacente à descrição simbólica, como uma paródia a esse tipo de *détour* estético: uma paródia ao esforço inglório de se combater os desejos, esforço semelhante ao de Sísifo.

A esse mal-estar burguês diante de seus desejos expressos – desse mesmo burguês que, para imaginar o prazer erótico, deve ir até aos Alpes Suíços –, o narrador acrescenta, no final do romance:

Comment dire le dénouement de cette aventure, car il est trop horriblement bourgeois. Un mot suffira pour les adorateurs de l'idéal.
La duchesse était grosse!²¹⁹

Os “adoradores do ideal”, esse é o traço irônico. Para eles, para o mundo burguês, não pode haver uma *empatia* na representação: a forma ideal está separada do desejo.

Já havia dito que o desvio, para o plano narrativo, seria necessário a fim de indicar significantes importantes do trabalho figural na beleza dos corpos lisos, de maneira que esse traço irônico da escritura balzaquiana pactua com o deslocamento, ou seja, com o *deslizamento* no qual se opera o

²¹⁷ Ibid., p.560-561.

²¹⁸ Didi-Huberman, Georges. *Ouvrir Vénus*. Paris: Gallimard, 1999, p. 16.

²¹⁹ Balzac. *Massimilla Doni*, X, p. 619.

figural. Deixamos o simbolismo, o ideal, e percebemos o desejo na ironia. A ironia pactua com a desconstrução da forma ideal dessa *Vénus* de corpo liso, fino e brilhante e, em vez de nos perguntarmos “bela como o quê?”, o que corresponderia ao figurativo, a ideia é verificar como as forças do desejo atuam em sua construção, irrompendo no discurso e manifestando-se no espaço figural. Por exemplo, se a beleza não se descreve e é refletida no código artístico, na citação, não basta apenas verificar o que é citado, mas *como*, uma vez que a questão da homologia e da analogia não define a produção do *portrait*.

O corpo liso funciona como uma tela na qual os códigos se justapõem. A textura lisa e a cor alva e diáfana possibilitam o reflexo do fantasma erótico. Nesses corpos que não se prestam à decifração, isto é, à hermenêutica balzaquiana, como na semelhança por contato, o sentido desliza.

O figures féminines, *finement découpées par un ovale pur*²²⁰ et lumineux, qui rappelle les créations où l'art a lutté victorieusement avec la nature ! Pieds divins qui ne pouvez marcher, tailles sveltes qu'un souffle terrestre briserait, formes élancées qui ne concevront jamais, vierges entrevues par nous au sortir de l'enfance, admirées en secret, adorées sans espoir, enveloppées des rayons de quelque désir infatigable, vous qu'on ne revoit plus, mais dont le sourire domine toute notre existence, quel pourceau d'Épicure a jamais voulu vous plonger dans la fange de la terre !²²¹

No trecho acima, a figura feminina é sinônimo da beleza de um corpo artístico, ideal, que não pode ser tocado, mas apenas vislumbrado: a forma, portanto, é apartada do desejo. Seus pés não podem andar, seu corpo é imaterial. Figura aparentemente impossível de existir fora da dimensão ideal, mas há sempre uma restrição que marca o pensamento dialético na produção das figuras: “quel pourceau d'Épicure a jamais voulu vous plonger dans la fange de la terre.”

A idealização de beleza tão celestial possui, na verdade, alta carga erótica. A escritura balzaquiana irá, tal como um *pourceau d'Épicure*, animal das sensações, introduzi-la na abjeção da terra, ou seja, a escritura aproximará a forma e o desejo, provocando a empatia no observador. Esse processo somente é possível num espaço de leitura do figural. Assim,

²²⁰ Expressão a ser aproximada do que diz Barthes na passagem citada anteriormente, de *S/Z*: “Tout prédicat direct est refusé ; les seuls prédicats possibles sont ou la tautologie (un visage d'un ovale parfait) (...).” (Roland, Barthes. *S/Z*. Op. cit., p. 36-37.)

²²¹ Balzac. *Massimilla Doni*, X, p. 614.

observa-se a presença de algumas inversões desses corpos lisos e diáfanos: o *portrait* de Aquilina e Euphrasie, as duas cortesãs participantes da orgia em *La Peau de Chagrin*, por exemplo. Começemos pelo *portrait* de Aquilina:

Assis sur un moelleux divan, les deux amis virent d'abord arriver près d'eux une grande fille bien proportionnée, superbe en son maintien, de physionomie assez irrégulière, mais perçante, mais impétueuse, et qui saisissait l'âme par de vigoureux contrastes. Sa chevelure noire, lascivement bouclée, semblait avoir déjà subi les combats de l'amour, et retombait en flocons légers sur ses larges épaules, qui offraient des perspectives attrayantes à voir ; de longs rouleaux bruns enveloppaient à demi un cou majestueux sur lequel la lumière glissait par intervalles en révélant la finesse des plus jolis contours, sa peau, d'un blanc mat, faisait ressortir les tons chauds et animés de ses vives couleurs ; l'œil, armé de longs cils, lançait des flammes hardies, étincelles d'amour ; la bouche, rouge, humide, entr'ouverte, appelait le baiser ; elle avait une taille forte, mais amoureusement élastique ; son sein, ses bras étaient largement développés, comme ceux des belles figures du Carrache ; néanmoins, elle paraissait leste, souple, et sa vigueur supposait l'agilité d'une panthère, comme la mâle élégance de ses formes en promettait les voluptés dévorantes. Quoique cette fille dût savoir rire et folâtrer, ses yeux et son sourire effrayaient la pensée. Semblable à ces prophétesses agitées par un démon, elle étonnait plutôt qu'elle ne plaisait.²²²

Aquilina é bela com as “belas figuras de Carrache”. Mas qual Carrache? A obra dos irmãos Carricci (como pede a grafia italiana), pintores renascentistas do século VI, ou as gravuras eróticas de um dos irmãos, Augustin Carrache, ou, ainda, as gravuras eróticas da obra do século XVIII, *L'Arentin D'Augustin ou Recueil de Postures Érotiques*?

Sem fazer referência explícita a qual deles, cria-se uma ambivalência no *portrait*, ambivalência entre a figura erótica e a figura ideal. O leitor diria que, como cortesã, o *portrait*²²³ seria apenas “la conséquence retraduite et désincarné de toute cette chaîne discursive”²²⁴. Afinal, se compararmos essa passagem do *portrait* – “néanmoins, elle paraissait leste, souple, et sa vigueur supposait l'agilité d'une panthère, comme la mâle élégance de ses formes en promettait les voluptés dévorantes” – às gravuras de Carrache da reprodução do século XVIII, notamos uma semelhança acentuada, pois os corpos femininos das gravuras são másculos e atléticos. Muitas vezes,

²²² Id.. *La Peau de Chagrin*, X, p. 111-112.

²²³ Há, ainda, a alusão à obra *Venise Sauvée* de Otway na narrativa, de maneira que Aquilina, vinculada à peça teatral, no plano narrativo e figurativo, pode ser uma “femme au fouet, bien à sa place dans une orgie”. (Ibid., *Notes et variantes*, p. 1270.)

²²⁴ Didi-Huberman, Georges. *Ouvrir Vénus*. Op. cit., p. 17.

nessas reproduções, confundimos o corpo feminino e o masculino; contudo, novamente temos a restrição: o *portrait* vem em díptico com *Euphrasie*:

Elle était arrivée à pas muets, et montrait une figure délicate, une taille grêle, des yeux bleus ravissants de modestie, des tempes fraîches et pures. Une naïade ingénue, qui s'échappe de sa source, n'est pas plus timide, plus blanche ni plus naïve. (...) ²²⁵

O contraste entre as duas reverte o vício em virtude e o ideal em um vazio cruel:

Elle acheva de transfigurer aux yeux des deux poètes, par une sinistre allégorie, je ne sais quelle face de la vie humaine, en opposant à l'expression rude et passionnée de son imposante compagne le portrait de cette corruption froide, voluptueusement cruelle, assez étourdie pour commettre un crime, assez forte pour en rire; espèce de démon sans cœur, qui punit les âmes riches et tendres de ressentir les émotions dont il est privé, qui trouve toujours une grimace d'amour à vendre, des larmes pour le convoi de sa victime, et de la joie le soir pour en lire le testament. Un poète eût admiré la belle Aquilina; le monde entier devait fuir la touchante Euphrasie: l'une était l'âme du vice, l'autre le vice sans âme. ²²⁶

Euphrasie *transfigura* o corpo da *Virgem* ideal, subscrevendo as virtudes do vício: “Un poète eût admiré la belle Aquilina; le monde entier devait fuir la touchante Euphrasie: l'une était l'âme du vice, l'autre le vice sans âme.” O contraste, a inversão, isto é, a beleza no vício e o vício na beleza, faz-me pensar no que diz Bataille sobre a característica do maneirismo e sua semelhança com a produção do corpo intenso dos *portraits* balzaquianos:

Ils ont aimé “l'ange du bizarre”, ils s'en remirent à *la sensation forte*. Le classicisme les méprisa... Mais que signifie la sobriété, sinon la peur de tout ce qui n'est pas durable, de ce qui du moins parut ne pas devoir durer. ²²⁷

A crueldade da *Virgem* repete-se no romance *Albert Savarus*. O *portrait* de Philomène de Watteville não corresponde a seu caráter ardiloso; seu corpo liso não está marcado pela verdade:

A dix-sept ans, Mademoiselle de Watteville était une jeune fille frêle, mince, plate, blonde, blanche, et de la *dernière insignifiance*. Ses yeux d'un bleu pâle, s'embellissaient par le jeu des paupières qui, baissées, produisaient une ombre sur ses joues. Quelques taches de rousseur nuisaient à l'éclat de son front, d'ailleurs bien coupé. Son visage

²²⁵ Balzac. *La Peau de Chagrin*, X, p. 113.

²²⁶ Ibid., p. 114.

²²⁷ Bataille, Georges. Op. cit., p. 99.

ressemblait parfaitement à ceux des saintes *d'Albert Dürer et des peintres antérieurs au Pérugin*: même forme grasse, quoique mince, même délicatesse attristée par l'extase, même naïveté sévère. Tout en elle, jusqu'à sa pose rappelait ces vierges dont la beauté ne reparait dans son lustre mystique qu'aux yeux d'un connaisseur attentif. Elle avait de belles mains, mais rouges, et le plus joli pied, un pied de châtelaine.²²⁸

Por outro lado, temos o *portrait* de Juana de Mancini, filha de Marana, famosa prostituta:

Mais alors, avec cette science de vision qui donne à un débauché, aussi bien qu'à un sculpteur, le fatal pouvoir de déshabiller pour ainsi dire une femme, d'en deviner les formes par des inductions, et rapides et sagaces, il vit un de ces chefs-d'œuvre dont la création exige tous les bonheurs de l'amour. C'était une figure blanche où le ciel de l'Espagne avait jeté quelques légers tons de bistre qui ajoutaient à l'expression d'un calme séraphique, une ardente fierté, leur infusée sous ce teint diaphane, peut-être due à un sang tout mauresque qui le vivifiait et le colorait. Relevés sur le sommet de la tête, ses cheveux retombaient et entouraient de leurs reflets noirs de fraîches oreilles transparentes, en dessinant les contours d'un cou faiblement azuré. Ces boucles luxuriantes mettaient en relief des yeux brûlants, et les lèvres rouges d'une bouche bien arquée. La basquine du pays faisait bien valoir la cambrure d'une taille facile à ployer comme un rameau de saule. *C'était, non pas la Vierge de l'Italie, mais la Vierge de l'Espagne, celle du Murillo, le seul artiste assez osé pour l'avoir peinte enivrée de bonheur par la conception du Christ, imagination délirante du plus hardi, du plus chaud des peintres.* Il se trouvait en cette fille trois choses réunies, dont une seule suffit à diviniser une femme: la pureté de la perle gisant au fond des mers, la sublime exaltation de la sainte Thérèse espagnole, et la volupté qui s'ignore.²²⁹

Nos dois *portraits*, apresenta-se a comparação às Virgens consagradas pelas artes plásticas, havendo neles a forte presença do *disegno*. Belos contornos, rostos e olhos perfeitos, peles alvas e lisas; porém, o ritmo das descrições difere. No primeiro *portrait*, um ritmo mais seco, sem muitos detalhes na margem, a descrição limita-se à caracterização das partes do rosto: palidez, cor dos olhos etc. Isso porque Philomène de Watteville é “de la dernière insignifiance”. Todavia, é preciso desconfiar de tal insignificância, pois todo esse corpo anódino e virginal goza de traços sádicos. Nesse sentido, mostra-se interessante a comparação de Philomène de Watteville às santas de Albert Dürer. Ao dissertar sobre a reaparição do erotismo na pintura, Bataille cita justamente Dürer:

²²⁸ Balzac. *Albert Savarus*, I, p. 923. Itálicos meus.

²²⁹ Id.. *Les Maranas*, X, p. 1045. Itálicos meus.

Les œuvres d'Albert Dürer, de Lucas Cranach ou de Baldung Grien répondent encore à cette incertitude du jour. De ce fait, leur valeur érotique est en quelque sorte poignante. Elle ne s'affirme pas dans un monde ouvert à facilité. Il s'agit de lueurs vacillantes, et même, à la rigueur, fiévreuses. (...)

L'érotisme et le sadisme d'Albert Dürer ne sont guère moins liés dans ses œuvres que dans celles de Cranach ou de Baldung Grien.²³⁰

Enquanto que, no segundo *portrait*, a descrição expande as margens do corpo: “C’était une figure blanche où le ciel de l’Espagne avait jeté quelques légers tons de bistre” ou “La basquine du pays faisait bien valoir la cambrure d’une taille facile à ployer comme un rameau de saule”. Uma Virgem “embriagada pelo prazer da concepção”. O erotismo aqui é mais explícito e a sensualidade é virginal, quase pura. Novamente, vemos a ambivalência entre o vício e a pureza.

Ainda nos dois *portraits*, o olho observador está presente, o que confirma o desejo de penetração desses corpos que, lisos, sem a verdade impressa na pele, precisam ser desnudados e penetrados pelo olhar. É claro que estamos muito longe dos corpos explicitamente eróticos e desnudos na escritura balzaquiana. Diversamente, como vimos, a beleza feminina ampara-se a um ideal, a uma beleza virginal, mas que é sempre ambivalente e entremeada pelo desejo que desliza por essa superfície lisa.

Embora a descrição da beleza requeira a citação, a convocação de outros códigos semióticos no interior do *portrait*, o resultado da figura na escritura, mesmo amparando-se à referência externa, é improvável. O corpo liso, do mármore, é uma superfície na qual desliza o fantasma. Portanto, no lugar do *portrait figurativo*, temos o corpo intensificado pelo desejo. Entretanto, não nos deixemos enganar pela beleza como ideal de pureza e de transcendência, pois, como percebe Bataille:

La beauté importe au premier chef en que la laideur ne peut être souillée, et que l'essence de l'érotisme est la souillure. L'humanité, significative de l'interdit, est de transgresser dans l'érotisme. Elle est transgressée, profanée, souillée. Plus grande est la beauté, plus profonde est la souillure.²³¹

²³⁰ Bataille, Georges. Op. cit., p. 99-100.

²³¹ Id.. *L'Érotisme*. Paris: Les Éditions du Minuit, 1957, p. 161.

Para Bataille, que se limita a decifrar a beleza em sua relação com o erotismo, num primeiro momento o ideal de beleza deve estar bem afastado da animalidade:

La valeur érotique des formes féminines est liée, me semble-t-il, à l'effacement de cette pesanteur naturelle, qui rappelle l'usage matériel des membres et la nécessité d'une ossature : plus les formes sont irréelles, moins clairement elles sont assujetties à la vérité animale, à la vérité physiologique du corps humain, mieux elles répondent à l'image assez généralement répandue de la femme désirable.²³²

Em dois momentos de aparição do *portrait* da bela *Esther*, em *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, a ambiguidade entre a pureza e a profanação, entre o horror e a atração, está explicitamente enunciada. À extrema beleza de *Esther*, às deliciosas formas de *Vénus* de seu corpo, é relacionada uma forma animal. No primeiro *portrait*, seu corpo suicida²³³ nos é oferecido eroticamente e a animalidade tão rejeitada pelo belo ideal está explicitamente presente no *portrait*:

Le prêtre demeura debout, perdu dans une sombre méditation, sans être touché de *la divine beauté de cette fille, examinant ses premiers mouvements comme si c'eût été quelque animal*. Ses yeux allaient de ce corps affaissé à des objets indifférents avec une apparente indifférence. (...)

Qui l'eût vu, les bras croisés, le front soucieux, les lèvres crispées, l'œil âpre, l'aurait cru préoccupé de sentiments sombres, haineux, de réflexions qui se contrariaient, de projets sinistres. Il était, certes, insensible aux jolies rondeurs d'un sein presque écrasé sous le poids du buste fléchi et aux formes délicieuses de *la Vénus accroupie* qui paraissaient sous le noir de la jupe, tant la mourante était rigoureusement ramassée sous elle-même ; l'abandon de cette tête, qui, vue par derrière, offrait au regard la nuque blanche, molle et flexible, les belles épaules d'une nature hardiment développée, ne l'émouvait point (...).²³⁴

O erotismo no corpo de *Esther* e a aproximação à animalidade não cessa na cena do suicídio, já que ela é a perfeição animal aliada à beleza dos *portraits* femininos de *Raphaël*:

Cette richesse de santé, cette perfection de l'animal chez une créature à qui la volupté tenait lieu de la pensée doit être un fait éminent aux yeux des physiologistes. Par une circonstance rare, pour ne pas dire impossible chez les très-jeunes filles, ses mains, d'une incomparable noblesse, étaient molles, transparentes et blanches comme les mains

²³² Ibid., p. 159.

²³³ Como referência contextual, lembro que *Esther* tenta o suicídio no início do romance e é dissuadida do ato por Carlos Herrera, outro pseudônimo de Vatrín.

²³⁴ Balzac. *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, VI, p. 449-450.

d'une femme en couches de son second enfant. Elle avait exactement le pied et les cheveux si justement célèbres de la duchesse de Berri, des cheveux qu'aucune main de coiffeur ne pouvait tenir, tant ils étaient abondants, et si longs, qu'en tombant à terre ils y formaient des anneaux, car Esther possédait cette moyenne taille qui permet de faire d'une femme une sorte de joujou, de la prendre, quitter, reprendre et porter sans fatigue. Sa peau fine comme du papier de Chine et d'une chaude couleur d'ambre nuancée par des veines rouges, était luisante sans sécheresse, douce sans moiteur. Nerveuse à l'excès, mais délicate en apparence, Esther attirait soudain l'attention par un trait remarquable dans les figures que le dessin de Raphaël a le plus artistement coupées, car Raphaël est le peintre qui a le plus étudié, le mieux rendu la beauté juive. Ce trait merveilleux était produit par la profondeur de l'arcade sous laquelle l'œil roulait comme dégagé de son cadre, et dont la courbe ressemblait par sa netteté à l'arête d'une voûte.²³⁵

De maneira que esses corpos lisos, figuras *improváveis* no plano figurativo, permitem o *deslizamento do sentido*; o olho percorre a superfície ideal, de mármore, com violência, finalmente, expondo-o ao erotismo e, como diz Bataille, ao erotismo:

Les possibilités sont si nombreuses, si glissantes, que le tableau des divers aspects déçoit. De l'une à l'autre les répétitions, les contradictions sont inévitables. Mais le mouvement saisi ne laisse rien d'obscur. Toujours il s'agit d'une opposition où se retrouve le passage de la compression à l'explosion. Les voies changent, la violence est la même, inspirant à la fois l'horreur et l'attrait. L'humanité déchue a le même sens que l'animalité, la profanation que la transgression.²³⁶

2.2.3 – O clichê: semelhança por conveniência

Contudo, a escritura balzaquiana é contemporânea ao mundo burguês e não poderia estar dissociada de uma prática discursiva. Embora minha análise não tenha como objeto a descrição “sistemática de um discurso-objeto”²³⁷, é imprescindível *uma palavra* acerca da relação entre a enunciação do *portrait* e a produção de semelhança por *conveniência*, isto é, a relação da semelhança com o clichê.

²³⁵ Ibid., p. 463-464.

²³⁶ Bataille, Georges. *L'Érotisme*. Op. cit., p. 161.

²³⁷ Foucault, Michel. *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard, 1969 p. 190.

Deleuze diz que, para o pintor, a tela nunca é branca. O pintor parte sempre de *dados figurativos* e eles são anteriores à pintura. Situação dramática, como ele mesmo diz, pois “il y a toujours-déjà des clichés sur la toile”.²³⁸ O pintor deve, portanto, sair dos clichês e das probabilidades. Mas como? Para Bacon, a fórmula é “faire ressemblant, mais par des moyens accidentels et non ressemblants.”²³⁹ Mas e para a escritura? Como se relaciona a escritura e o clichê, isto é, os dados figurativos preexistentes? Em *Deux Régimes de Fous*, a questão é retomada por Deleuze justamente na diferença entre esses dois campos semióticos:

– *Quand vous parlez du cliché ambiant qui préexiste à la toile n’abordez-vous pas aussi le problème de l’écrivain ?*

G. D. – La toile n'est pas une surface blanche. Elle est déjà tout encombrée de clichés, même si on ne les voit pas. Le travail du peintre consiste à les détruire : le peintre doit passer par un moment où il ne voit plus rien, par un effondrement des coordonnées visuelles. C'est pour cela que je dis que la peinture intègre une catastrophe, elle est même la matrice du tableau. C'est déjà évident chez Cézanne, Van Gogh. Dans le cas des autres arts, la lutte contre les clichés est très importante, *mais elle reste plutôt extérieure à l'œuvre*, bien qu'elle soit intérieure à l'auteur. Sauf dans des cas comme Artaud, où l'effondrement des coordonnées linguistiques ordinaires appartient à l'œuvre. En peinture, au contraire, c'est une règle : le tableau sort d'une catastrophe optique, qui reste présente sur le tableau lui-même.²⁴⁰

Na literatura, a luta contra o clichê “subsiste externamente à obra”. A questão não é desenvolvida em profundidade na entrevista, mas temos aí uma diferença importante entre as duas artes na *luta contra o clichê*, sendo este último um traço em comum que as une na dimensão representativa. Em outras palavras, para a escritura está posta, como um desafio, a própria linguagem. A figurabilidade na escritura está enredada na linguagem e, como já mencionei, a escritura balzaquiana impõe-se na tentativa de ultrapassar todos os limites do visual, uma vez que não está à procura de uma homologia entre as artes. A figurabilidade da escritura de Balzac deseja a superação da visualidade plástica, o que acarreta, muitas vezes, uma construção figurativa desarrazoada, seduzida por seu fantasma. Mas há, entre o desejo e a execução, a linguagem. E ela, a linguagem, articula-se

²³⁸ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. La Logique de La Sensation*. Op. cit., p. 84.

²³⁹ Ibid., p. 92.

²⁴⁰ Deleuze, Gilles. *Deux Régimes de Fous*. Op. cit., p. 169. Itálicos meus.

externamente às práticas discursivas nas quais abundam os clichês representativos e figurativos.

Balzac, por exemplo, sabe da dificuldade de se desvencilhar dos clichês linguísticos. Em um artigo de 1830 escrito para o periódico *La Mode*, intitulado “Des Mots à la Mode, De la Conversation”, em um tom irônico ele destrincha o socioleto do mundo burguês. Embora o tom seja de sarcasmo, o autor não deixa de reconhecer o poder das palavras como prática discursiva e como representante de um poder institucional: “Ainsi un homme au courant de *la mode des mots* se trouve armé d’un immense pouvoir.”²⁴¹ Isso quer dizer que, mesmo que o mundo burguês reproduza a palavra da moda, esvaziada de sentido, funcionando apenas como um gesto de identificação social, tornando-se, portanto, uma palavra idiotizada, a força da palavra é indiscutível. A platitude do mundo burguês é inexorável.

L’homme de talent qui crée ces mots ou les mets à la mode, ce qui est tout un, les jette dédaigneusement en circulation : il s’en sert sans y attacher d’importance. Alors, le mot vole de bouche en bouche ; il fait fortune ; il sert de cachet à l’esprit, à la toilette ; c’est le vernis qui donne au tableau toute sa beauté. Le monde élégant l’adopte ; mais aussi le monde élégant sent admirablement l’heure, le jour, la minute à laquelle le mot est mort ou devient ridicule ; et il faut un tact immense pour deviner ce qu’un mot a de la vie. Là est l’écueil.²⁴²

As palavras da moda, ou o clichê, são moldes que podem dar forma ao espírito, à aparência. O clichê é aderência nos corpos, “c’est le vernis qui donne au tableau toute sa beauté”. Para combatê-lo, como afirma Deleuze, é preciso astúcia.

Como escapar da armadilha da platitude, da reprodução idiotizada do corpo burguês? Aderindo ao clichê. A adesão ao clichê é uma solução astuciosa. Deleuze diz que, na pintura, no caso de Bacon, por exemplo, há uma adesão histérica ao clichê. Ele entra na tela, na qual já preexistem todos os clichês e, pelas marcas manuais despendidas ao acaso na tela, ele consegue se desvencilhar deles, de modo que “le travail du peintre est décalé

²⁴¹ Balzac. *Balzac Journaliste. Articles et Chroniques choisis et présentés par Marie-Ève Thérancy*. Paris: Flammarion, 2014, p. 74.

²⁴² Ibid., p. 78.

et ne peut venir qu'après, après-coup: travail manuel, dont va surgir à vue la Figure...”.²⁴³

Na figurabilidade buscada pela escritura balzaquiana, a adesão ao clichê é evidente. Obviamente, os dados figurativos não são agenciados na escritura da mesma forma que na pintura, já que o clichê é externo ao processo, pois reside no agenciamento dos signos picturais na linguagem. Devo lembrar que estou considerando a questão do clichê no trabalho de figurabilidade e não propriamente no trabalho estilístico da escritura balzaquiana. Circunscrito na figurabilidade, pensamos no processo de semelhança e na produção de um *corpo*, o corpo do *portrait*. Isso posto, a adesão de Balzac ao clichê – o que nos faz pensar em uma *semelhança por convenção*, na qual se reconhecem facilmente as formas da figura e, portanto, na qual estamos mais próximos da ilusão mimética – é um traço epistemológico da escritura balzaquiana. O clichê, identificado na linguagem, é uma componente de *classificação balzaquiana* da espécie humana. A escritura balzaquiana prefigura uma taxonomia humana, na esteira da história natural.

Diversas referências ao gesto taxonômico aparecem na *Comédie Humaine*. Em seu famoso *Avant-propos*, Balzac cita os grandes nomes da história natural, como Buffon, Cuvier e Geoffroi Saint-Hilaire, e enuncia seu programa taxonômico: “Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l’ensemble de la zoologie, n’y avait-il pas une œuvre de ce genre à faire pour la Société ?”²⁴⁴ De maneira semelhante, em *Théorie de La Démarche*, encontramos: “car il ne s’agissait pas de voir et de rire ; ne fallait-il pas analyser, abstraire et classer ? Classer, pour pouvoir codifier !”²⁴⁵ Mas Balzac compreende a diferença entre o projeto taxonômico clássico e as complexidades de seu século. Para a história natural do século XVIII, como analisa Foucault, cria-se um campo visível e a classificação tem valor generalizante e de ordem constante:

L’histoire naturelle à l’âge classique ne correspond pas à la pure et simple découverte d’un nouvel objet de curiosité ; elle recouvre une série

²⁴³ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. La Logique de La Sensation*. Op. cit., p. 92.

²⁴⁴ Balzac. “Avant-propos” de *La Comédie Humaine*. Op. cit., p. 281-282.

²⁴⁵ Id.. *Théorie de la Démarche*, XII, p. 278.

d'opérations complexes, qui introduisent dans un ensemble de représentations la possibilité d'un ordre constant.²⁴⁶

A história natural supunha uma continuidade entre a natureza e a linguagem. Tratava-se de uma *nominação* essencial que possibilitava “ce passage de la structure visible au caractère taxinomique”²⁴⁷. Prosseguindo com a análise de Foucault, o “naturaliste, c’est l’homme du visible structuré et de la dénomination caractéristique. Non de la vie.”²⁴⁸ No século XVIII, a vida não existe como *conceito científico*, somente como *seres vivos*. A vida era justamente entendida como a distribuição dos seres em classes. No século XIX, com Cuvier, não há mais história natural, tal como entendida no sentido clássico, mas sim uma nova ciência, a biologia:

Il y a *histoire naturelle* lorsque le Même et L’Autre n’appartiennent qu’à un seul espace ; quelque chose comme *biologie* devient possible lorsque cette unité de plan commence à se défaire et que les différences surgissent sur fond d’une identité plus profonde et comme plus sérieuse qu’elle.²⁴⁹

Balzac, mesmo que num registro simples, quase que de galhofa, põe em evidência a complexidade de se classificar a vida do homem no século XIX:

Enfin, entre les animaux, il y a peu de drames, la confusion ne s’y met guère ; ils courent sus les uns aux autres, voilà tout. Les hommes courent bien aussi les uns sur les autres ; mais leur plus ou moins d’intelligence rend le combat autrement compliqué. (...) les habitudes de chaque animal sont, à nos yeux du moins, constamment semblables en tout temps ; tandis que les habitudes, les vêtements, les paroles, les demeures d’un prince, d’un banquier, d’un artiste, d’un bourgeois, d’un prêtre et d’un pauvre sont entièrement dissemblables et changent au gré des civilisations.²⁵⁰

Então, como classificar a espécie humana, como realizar a articulação do visível com a linguagem, tendo como prospecto um estudo taxonômico? Balzac sabe que classificar o homem *sur le vif* é extremamente difícil, devido ao caráter inconstante da vida, como deixa claro nessa passagem do prefácio de *Une Fille d’Ève*: “L’auteur a devant lui pour modèle le dix-neuvième siècle, modèle extrêmement remuant et difficile à faire tenir en place.”²⁵¹ Ora, é no

²⁴⁶ Foucault, Michel. *Les Mots et Les Choses*. Op. cit., p. 171.

²⁴⁷ Ibid., p. 172.

²⁴⁸ Ibid., p. 174.

²⁴⁹ Ibid., p. 277.

²⁵⁰ Balzac. “Avant-propos” de *La Comédie Humaine*. Op. cit., p. 282-283.

²⁵¹ Id.. “Une fille d’Ève”. Op. cit., p. 188.

mundo burguês que Balzac encontra uma constante, um “fixismo”, devido a uma combinação muito previsível na superfície do mundo do homem burguês. O corpo burguês é um clichê, um corpo escrito pelas intermináveis listas de palavras que, aí, *desfilam*.

Nessa superfície do corpo burguês, a escritura balzaquiana encontra um fascínio pela hipertrofia da materialidade. Balzac utiliza o gosto do clichê burguês na plasticidade de seu corpo. O clichê é usado tanto na construção semântica como no quadro figurativo. O excesso, o *desfile* de clichês, conseqüentemente, acaba desarticulando a legibilidade e o caráter figurativo do *portrait*. O que podemos extrair desse *portrait*, como constata Deleuze, é um prazer da escritura na construção taxonômica do corpo burguês:

Oui, il n'y a rien de plus amusant que les classifications, les tables. C'est comme le squelette d'un livre, ou son vocabulaire, son dictionnaire. Ce n'est pas l'essentiel, qui vient ensuite, mais c'est un travail préparatoire indispensable. Rien n'est plus beau que les classifications d'histoire naturelle. L'œuvre de Balzac se construit sur d'étonnantes classifications.²⁵²

Balzac contribuiu para a obra de textos ilustrados, intitulada *Les Français Peints par eux-mêmes, encyclopédie morale du XIX siècle*, publicada em quatro volumes, entre 1838 e 1842, escrevendo cinco textos: *L'Épicier*, *La femme de Province*, *Le Notaire*, *Le Rentier* e *La femme comme il faut*. Segundo Ségolène Le Men, a proposta da obra era:

(...) d'offrir à la nation française une sorte d'autoportrait collectif où se succèdent « Paris » et « la province », et où chaque groupe pourra, dans une livraison ou une autre, se reconnaître. C'est un vaste déploiement de types sociaux, professionnels ou régionaux dont l'allure est rendue par l'image, et dont les particularités sont décrites par les auteurs de chaque livraison.²⁵³

Em 1840, Balzac escreve *Rentier* para o volume III. O texto, muito diferente de *L'Épicier* – este escrito em 1839 para o primeiro volume –, classifica a figura do burguês. Trata-se de uma taxonomia fina. Ao contrário do primeiro texto, *L'Épicier*, que deixa ao encargo das ilustrações o *portrait*, limitando-se a compor, de fato, uma *tipologia* baseada no comportamento social do *épicier*, em *Rentier*, a visualidade, a plasticidade do *portrait* são

²⁵² Deleuze, Gilles. *Deux Régimes de Fous*. Op. cit., p. 266.

²⁵³ Le Men, Ségolène. La « littérature panoramique » dans la genèse de « La Comédie humaine »: Balzac et « Les français peints par eux-mêmes ». *L'Année balzacienne*, 2002/1, n° 3, p. 73-100. DOI: 10.3917/balz.003.0073.

incorporadas pela escritura. As fronteiras entre a imagem e o texto, entre as ilustrações do livro e as particularidades descritas textualmente são desfeitas.

Assim, o texto apresenta-nos uma classificação de 12 *formas* da mesma espécie do *Rentier*. Não tipos, mas formas detalhadas em suas características físicas, superfícies observadas pelo olhar taxonômico que lista na superfície os clichês materiais e físicos do burguês. Nesse texto, utilizando os clichês da vida burguesa e agenciando-os na produção do *portrait*, a escritura balzaquiana transforma a galeria de *portraits* do burguês em uma mitologia. Falo de mitologia juntamente com Barthes, pois o crítico afirma que a “*répétition du concept à travers des formes différentes est précieuse pour le mythologue, elle permet de déchiffrer le mythe: c’est l’insistance d’une conduite qui livre son intention.*”²⁵⁴

Aqui, a semelhança dos *portraits* é construída a partir do conceito de “platitude”, ou seja, da insipidez e da constância no corpo burguês. A espécie responde a um mundo de conveniência e de negação de alteridade, de maneira que o conceito identificado na mitologia burguesa é “*le refus de l’altérité, la négation du différent, le bonheur de l’identité e l’exaltation du semblable.*”²⁵⁵

Lista-se, então, o burguês. É interessante que, nos manuscritos de *Pierre Grassou*²⁵⁶, um romance que abordarei no capítulo seguinte, no verso de uma página (Anexo – Imagem 2)²⁵⁷, Balzac lista as formas da espécie do *rentier*. O gesto, a imagem da lista na página faz-nos pensar na lista como “tema” e, conforme afirma P. Hamon:

(...) le concept de thème est certainement l’un des concepts les plus couramment utilisés parmi ceux que manipule la théorie littéraire, mais aussi l’un des plus flous. La critique en a été faite depuis longtemps. La sélection d’un thème, dans l’étude d’un œuvre, ne devait être qu’un moment tactique dans une séquence de l’analyse. Un thème est un symptôme, le symptôme de quelque chose qui insiste, mais qui demande à être déconstruit et reconstruit.²⁵⁸

²⁵⁴ Barthes, Roland. Le mythe, aujourd’hui... In: *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957, p. 227.

²⁵⁵ Id.. Quelques paroles de M.Poujade. In: *Mythologies*. Op. cit., p. 98.

²⁵⁶ *Pierre Grassou* é publicado em 1839, portanto os textos estão sendo escritos em certa sincronia.

²⁵⁷ Balzac. *Pierre Grassou*. Manuscrit Autographe sous la cote Ms Lov A 190_39verso.

²⁵⁸ Hamon, Philippe. Note sur une forme-liste: le défilé. *Poétique*, Paris, 2014, n° 176, p. 164.

Em outro manuscrito, dessa feita, um álbum contendo pensamentos, temos novamente no verso a imagem de uma exaustiva lista de palavras que terminam em “-ique” e “-phie” (Anexo – Imagem 3)²⁵⁹. Listar é um sintoma. O sintoma que se associa à significação infletida no *portrait* do burguês: um corpo previsível. O caráter sintomático do tema da lista, que se repete na descrição desses *portraits*, faz-me pensar no que diz Barthes sobre a literatura comprometida com o real: “Le langage de l'écrivain n'a pas à charge de représenter le réel, mais de le signifier”²⁶⁰.

Dos doze *rentiers* – Le Célibataire, Le Chapolardé, Le Marié, Le Taciturne, Le Militaire, Le Collectionneur, Le Philanthrope, Le Pensionné, Le Campagnard, L'escompteur, Le Dameret e Le Rentier du Faubourg –, cito dois *portraits* nos quais notamos uma descrição com o efeito de lista no corpo:

V. Le Militaire. Cette originale Variété se recommande aux amateurs de types par le port de la canne, dont le cordon est en cuir tressé, et qu'il suspend à un bouton de la redingote ; par l'usage des bottes, par l'effacement des épaules, et par la manière de présenter les cavités thoraciques (...). Vous voyez quelques individus à trogne rouge, à chapeau bossue, linge roux, col de velours gras, redingote couleur crottin de cheval, orné d'un ruban rouge, allant comme des ombres dans les Champs-Élysées, sans pouvoir mendier, l'œil trouble, sans gants en hiver, en redingote d'alpaga en été, des Chodruks inédits, ayant mille francs de rentes et dinant à neuf sous à la barrière (...). Les individus de cette variété ont cependant une particularité qui leur est commune : c'est leur profonde horreur pour la cravate, ils portent un col ; ce col est crasseux, rongé, gras, mais c'est un col, et non une cravate de bourgeois ; puis ils marchent militairement.²⁶¹

XL LE DAMERET. Cette Variété devient rare. Elle se reconnaît à ses gilets blancs qu'elle porte doubles ou triples, et de couleurs éclatantes, à un air propre, à une petite badine au lieu de canne, à une allure de papillon, à une taille de guêpe, à des bottes, à une épingle montée d'un énorme médaillon à cheveux ouvragés par le Benvenuto Cellini des perruques, et qui perpétue de blonds souvenirs. Son menton plonge dans une cravate prétentieuse. Ce Rentier, qui a du coton dans les oreilles et aux mains de vieux gants nettoyés, prend des poses anacréontiques, se gratte la tête par un mouvement délicat, fréquente les lieux publics, veut se marier avantageusement, fait le tour des neufs à Saint-Roch pendant la messe

²⁵⁹ Balzac. *Pensées d'Honoré de Balzac*. Manuscrit Autographe sous la cote Ms Lov A 180_9verso.

²⁶⁰ Barthes, Roland. Le mythe, aujourd'hui... In: *Mythologies*. Op.cit., p.245.

²⁶¹ Id.. *Rentier*. In: *Les Français Peints par eux-mêmes. Types et portraits humoristiques à la plume et au crayon. Mœurs Contemporains*. Paris: J-Philippart, 1876-1878, p. 262.

des belles, passe la soirée aux concerts do Valentino, suit la mode de très loin, dit *Belle dame* ! flûte sa voix et danse.²⁶²

Nos dois *portraits*, o referente não desliza entre códigos diferentes, por exemplo, entre o corpo e a arte. O referente restringe-se às *coisas*, à matéria banal da vida, a objetos que aparecem listados na descrição, assim como no corpo: “Vous voyez quelques individus à trogne rouge, à chapeau bossue, linge roux, col de velours grasseux, etc”. A estrutura repete-se no segundo *portrait*: “Elle se reconnaît à ses gilets blancs qu'elle porte doubles ou triples, et de couleurs éclatantes, à un air propre, à une petite badine au lieu de canne, etc.” O militar e o *dameret*, homem de elegância afetada, de acordo com a explicação do verbete do dicionário *Littre*, têm formas distintas, porém o conceito é o mesmo. São corpos nos quais o insípido se acumula, isto é, o código da convenção da vida burguesa, tanto no bruto de redingote da cor de “crottin de chevaux” como no dos cabelos trabalhados pelo “Benvenuto Cellini des perruques”.

Tal como no enquadramento proposto em *Théorie de la Démarche*, os *portraits desfilam* no texto:

Moi, poussé par cette croyance en nos talents, la seule qui nous reste dans le grand naufrage de la foi, poussé sans doute encore par un premier amour pour un sujet neuf, j'ai donc obéi à cette passion : je suis venu me placer sur une chaise ; j'ai regardé les passants.²⁶³

O *défilé*, uma forma-lista, segundo P. Hamon, corresponderia a “le moyen de camoufler une liste sous une forme figurative et énumérative, serait donc une mise en forme, une mise en ordre du réel, consistant à en faire l'inventaire tout en le justifiant, à permettre de le *détailler successivement*.”²⁶⁴ Porém, não devemos tomar esse posicionamento estético do “mettre le monde en liste” como algo neutro. Ao contrário, como explica P. Hamon,

(...) cette figure de mise en ordre, de mise en liste, ne saurait être neutre. Elle peut aussi se charger de valeurs, par exemple positives aussi bien que négatives, et la mention d'un défilé, ou d'un acte de défiler, comporte souvent dans l'esthétique réaliste-naturaliste une connotation plus ou moins négative. Comme si les idées de répétition, de routine, d'uniforme (surtout quand il s'agit de militaires) et d'uniformité, de pompe (au sens

²⁶² Ibid., p. 264.

²⁶³ Id.. *Théorie de la Démarche*, XII, p. 278.

²⁶⁴ Hamon, Philippe. Note sur une forme-liste: le défilé. Op. cit., p. 167. Itálicos do autor.

negatif du terme), d'hiératisme, de lenteur, de monotonie, de règle, de solennité ou de régulation excessive informaient le thème.²⁶⁵

É justamente a negação da alteridade pelo mundo burguês que encontramos nessa lista que desfila sob nossos olhos. Nesse tipo de semelhança do *portrait*, da convenção, a escritura balzaquiana potencializa o traço estético da *mise en liste duplamente*, tanto no desfile dessas personagens pela *Comédie Humaine* na tessitura narrativa, como na descrição que figura o corpo burguês.

Como conclusão a respeito da semelhança que se forma por convenção, no clichê, o texto balzaquiano destaca a diferença entre *la femme bourgeoise* e *la femme comme il faut*, da qual tratarei ainda neste capítulo, com o exemplar axioma: “la bourgeoise entend admirablement les pléonasmes de toilette.” Aqui se segue o trecho:

Là où la femme comme il faut sait bien ce qu'elle veut et ce qu'elle fait, la bourgeoise est indécise, retrousse sa robe pour passer un ruisseau, traîne avec elle un enfant qui l'oblige à guetter les voitures ; elle est mère en public, et cause avec sa fille ; elle a de l'argent dans son cabas, et des bas à jour aux pieds ; en hiver, *elle a un boa par-dessus une pèlerine en fourrure, un châle et une écharpe en été* : la bourgeoise entend admirablement les pléonasmes de toilette.²⁶⁶

O *portrait* da *bourgeoise* é um corpo pleonástico, um corpo tautológico, a idiotia da repetição: “elle a un boa par-dessus une pèlerine en fourrure”. A ideia que ressoa desse *portrait* é quase um vazio. O que há sob esse desfile de vestes duplicadas? A resposta vazia faz-nos pensar na definição barthesiana do estatuto da burguesia: “Le statut de la bourgeoisie est particulier, historique: l'homme qu'elle représente sera universel, éternel.”²⁶⁷ Mesmo que atenta ao estatuto histórico do corpo burguês, a escritura balzaquiana, ao investir esse corpo de uma *presença* paradoxal e desconfortavelmente vazia, tateia a alienação eterna, universal, desse corpo: por isso a permanência da perspicácia presente no axioma.

2.3 – *La femme comme il faut*: traços de um corpo histórico

²⁶⁵ Ibid., p. 174.

²⁶⁶ Balzac. *La femme comme il faut*. In: *Les Français Peints par eux-mêmes*. Op. cit., p. 348.

²⁶⁷ Barthes, Roland. *Le mythe, aujourd'hui...* In: *Mythologies*. Op.cit., p.250.

La Femme comme il faut é um texto bastante comentado, diria que quase anedótico no mundo balzaquiano. No plano figurativo, da representação, *la femme comme il faut* diz respeito às mulheres que, na transformação do mundo social pós-revolucionário oitocentista, são, de certa forma, legatárias da grande dama da aristocracia, constituindo o contraponto da *bourgeoise*, essas identificadas como *les femme comme il n'en faut pas*. O próprio título já nos coloca *de prime abord* em contato com o caráter convencional do *portrait*.

O texto de *La Femme comme il faut* é repetido em outro romance da *Comédie Humaine*, a saber, *Autre Étude de Femme*. O texto retorna em uma das narrativas do romance – no qual quatro narrativas são desenvolvidas durante uma conversa de salão –, mais especificamente, na exposição de Émile Blondet sobre a diferença entre *La Femme comme il faut* e *La femme comme il n'en faut pas*.

Outro aspecto, diria, convencional extraído do universo das mulheres *comme il faut* é a noção de que elas *figuram* as personagens femininas irresistíveis, que impulsionam a intriga narrativa. Assim, uma lista de lugares comuns definiria essa mulher, tanto do ponto de vista narrativo como da representação. Minha hipótese é que, na dimensão figural, o corpo dessas mulheres, revelado em seu *portrait*, multiplica os signos da sedução, do fascínio e do desejo pelo olhar do outro. Do ponto de vista de quem as vê circulando, desfilando pelo mundo da *Comédie Humaine*, são as mulheres mais desejadas. E, a partir do corpo dessas mulheres, o que se vê? Mas, antes, quem são essas mulheres de fato?

No texto, *la femme comme il faut*, distintamente da *bourgeoise* e da *grande dame* da *aristocratie*, é uma *inconnue*, de maneira que há algo que se desvincula do substrato social. Além disso, há em seu corpo uma dialética entre a fragilidade e a força patêmica de tonalidade a-moral:

La femme comme il faut n'a donc point, comme la grande dame d'autrefois, une allure de haute lutte, elle ne peut rien briser sous son pied, *c'est elle qui serait brisée*. Aussi est-elle la femme des jésuitiques *mezzo termine*, des plus louches tempéraments, des convenances gardées, des passions anonymes menées entre deux rives à brisant.²⁶⁸

²⁶⁸ Ibid., p. 350. Itálicos meus.

Frágil, esse corpo é facilmente despedaçado, pois, como veremos, trata-se de um corpo-simulacro. No entanto, não deixa de ser um teatro das sensações, um corpo que possui uma realidade histérica. E por quê?

A resposta está na *presença*. A figurabilidade dos *portraits* das mulheres *comme il faut* intensifica a presença desses corpos. Ninguém deixa de notar a *presença* dessa mulher e ela, por outro lado, demanda a presença do outro, pois necessita do desejo do outro presente. Nas palavras de Deleuze, há um “excesso de presença” na construção figural do quadro histérico:

L'hystérique c'est à la fois celui qui impose sa présence, mais aussi celui pourquoi les choses et les êtres sont présents, trop présents, et qui donne à toute chose et communique à tout être cet excès de présence. Il y a alors peu de différence entre l'hystérique, l'hystérisé et l'hystérisant.²⁶⁹

O corpo da mulher *comme il faut* possui uma *plasticidade do charme*. Em seu corpo é elaborada uma verdadeira poética da *parure*:

Elle ne porte ni couleurs éclatantes, ni bas à jour, ni boucle de ceinture trop travaillée, ni pantalons à manchettes brodées bouillonnant autour de sa cheville. Vous remarquez à ses pieds soit des souliers de prunelle à cothurnes croisés sur un bas de coton d'une finesse excessive ou sur un bas de soie uni de couleur grise, soit des brodequins de la plus exquise simplicité étoffe assez jolie et d'un prix médiocre vous fait distinguer sa robe dont la façon surprend plus d'une bourgeoise : c'est presque toujours une redingote attachée par des nœuds et mignonnement bordée d'une ganse ou d'un filet imperceptible. L'inconnue a une manière à elle de s'envelopper dans une dans un châle ou dans une mante, elle sait se prendre de la chute des reins au cou, en dessinant une sorte de carapace qui changerait une bourgeoise en tortue, mais sous laquelle elle vous indique les plus belles formes, tout en les voilant.²⁷⁰

Ora, a obstinação nos detalhes, no tocante à delicadeza dos ornamentos, à composição dos laços, ao acerto da escolha do sapato, à *expertise* ao se cobrir com um xale, não é mera futilidade descritiva ou um *stigmat* de um tipo social. A poética da *parure* é um sintoma que preconiza uma *mise en scène*, bem ao gosto da expressão histérica, da sedução: “un désir s’y représente, s’y met en scène, s’y laisse transparaître”²⁷¹. Para a histérica, o charme é “une ruse de visibilité”²⁷²:

²⁶⁹ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. La Logique de La Sensation*. Op. cit., p. 52.

²⁷⁰ Balzac. *La femme comme il faut*. Op. cit., p. 345.

²⁷¹ Didi-Huberman, Georges. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula, 1982, p.170.

²⁷² Ibid., p. 173.

Elle sait qu'on l'étudie, elle sait que presque tous, même les femmes, se retournent pour la revoir (...). Si elle a quelque splendeur dans le profil, il vous paraîtra qu'elle donne de l'ironie ou de la grâce à ce qu'elle dit au voisin en se posant de manière à produire ce magique effet de profil perdu, tant affectionné par les grands peintres, qui attire la lumière sur la joue, dessine le nez par une ligne nette, illumine le rose des narines, coupe le front à vive arête, laisse au regard sa paillette de feu, mais dirigée dans l'espace, et pique d'un trait de lumière la blanche rondeur du menton. Si elle a un joli pied, elle se jettera sur un divan avec la coquetterie d'une chatte au soleil, les pieds en avant, sans que vous trouviez à son attitude autre chose que le plus délicieux modèle donné par la lassitude à la statuaire.²⁷³

O charme: representação do desejo de seduzir e de ser adorada. A histórica, para a construção de sua identidade, precisa do olhar do outro e a adoração “n'est justement qu'une demande d'idolâtre, et elle passe tout entière par une *opération figurative*.”²⁷⁴ A plasticidade, a construção do charme na figura é constatada no texto de *La femme comme il faut*: “L'esprit de cette femme est le triomphe d'un art tout plastique. Vous ne saurez pas ce qu'elle a dit, mais vous serez charmé.”²⁷⁵

E em que consiste o prazer nessa operação figurativa? “*Un regard*”²⁷⁶, de maneira que, como lembra Didi-Huberman sobre um aspecto da histeria identificado por Lacan, “l'hystérique foment le désir de l'autre.”²⁷⁷ De que forma isso se daria, pensando, aqui, no texto? Pelo trabalho figurativo que está presente na *femme comme il faut*: “l'hystérique se pose comme signe de quelque chose à quoi l'Autre pourrait croire; mais pour constituer ce signe elle est bien réelle et il faut à tout prix que ce signe s'impose et marque l'Autre.”²⁷⁸

Si par hasard elle se montre calme et noble sur les marches rouges de l'escalier, elle éprouve alors des sentiments violents. Elle est là par ordre, elle a quelque regard furtif à donner, quelque promesse à recevoir. Peut-être descend-elle ainsi lentement pour satisfaire la vanité d'un esclave auquel elle obéit parfois. Si votre rencontre a lieu dans un bal ou dans une soirée, vous recueillerez le miel affecté ou naturel de sa voix rusée ;

²⁷³ Balzac. *La femme comme il faut*. Op. cit., p. 347.

²⁷⁴ Didi-Huberman, Georges. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Op. cit., p. 171.

²⁷⁵ Balzac. *La femme comme il faut*. Op. cit., p. 347.

²⁷⁶ Didi-Huberman, Georges. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Op. cit., p. 167.

²⁷⁷ Ibid., loc. cit..

²⁷⁸ Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966, p. 221-222, citado por Georges Didi-Huberman. (Didi-Huberman, Ibid. p. 167.)

vous serez ravi de sa parole vide, mais à laquelle elle saura communiquer la valeur de la pensée par un manège inimitable.²⁷⁹

Vejamos agora o *portrait* de Béatrix, mulher que será aquela que se mostrará “comme une friandise à nos yeux ravis.” O nome de Béatrix também aparece no texto de *La femme comme il faut*: “tandis que la belle inconnue, votre Béatrix de la journée, est la femme comme il faut.”²⁸⁰ Nada mais natural esse retorno de Béatrix no texto, uma vez que, como é sabido, a estrutura narrativa da *Comédie Humaine* se apraz com o mecanismo da entrada do mesmo personagem em romances diferentes. A gênese dos personagens não obedece a nenhum ordenamento teleológico, pois, conforme Balzac não se cansa de repetir, a história do presente da sociedade oitocentista é desordenada: “Il n’y a rien qui soit d’un seul bloc dans ce monde, tout y est mosaïque. Vous ne pouvez raconter chronologiquement que l’histoire du temps passé, système implacable à un présent qui marche.”²⁸¹

Entretanto, ao tratar neste estudo do espaço figural, a personagem Béatrix, sua representação, ou seja, seu nome próprio portador de um “eu” biográfico no universo narrativo, tem menor relevância. Béatrix torna-se, então, no espaço figural, uma *figura* que se inscreve na vibração do desejo. O traço histórico, sutil, é importante ressaltar, está infletido no corpo figural de Béatrix: ela é um objeto de desejo para o outro.

Há, no romance homônimo, uma manobra na produção do *portrait* de Béatrix que chama a atenção para o aspecto do significante do desejo trabalhado no corpo da *femme comme il faut*. A primeira construção da visibilidade de Béatrix aparece no discurso de outra mulher, mais especificamente, de Camille Maupin:

Béatrix est une de ces blondes auprès desquelles la blonde Ève paraîtrait une négresse. Elle est mince et droite comme un cierge et blanche comme une hostie; elle a une figure longue et pointue, un teint assez journalier, aujourd’hui couleur percale, demain bis et taché sous la peau de mille points comme si le sang avait charrié de la poussière pendant la nuit; son front est magnifique mais un peu trop audacieux; ses prunelles sont vert de mer pâle et nagent dans le blanc sous des sourcils faibles, sous des paupières paresseuses. Elle a souvent les yeux cernés.

²⁷⁹ Balzac. *La femme comme il faut*. Op. cit., loc. cit..

²⁸⁰ Ibid., p. 345.

²⁸¹ Id.. *Préface d’Une fille d’Ève*. Op. cit., p. 188.

Son nez qui décrit un quart de cercle est pincé des narines et plein de finesse mais impertinent. Elle a la bouche autrichienne, la lèvre supérieure est plus forte que l'inférieure qui tombe d'une façon dédaigneuse. Ses joues pâles ne se colorent que par une émotion très-vive. Son menton est assez gras ; le mien n'est pas mince et peut-être ai-je tort de vous dire que les femmes à menton gras sont exigeantes en amour. Elle a une des plus belles tailles que j'aie vues, un dos d'une étincelante blancheur autrefois très-plat et qui maintenant s'est, dit-on, développé, rembourré ;²⁸²

Não é um *portrait* dos mais lisonjeadores. Fruto de rivalidades femininas, portanto? Na tessitura do enredo e como representação do diálogo de uma rival pelo amor do personagem masculino (Calyste), não deixaria de ser. O enredo balzaquiano não se nega às trivialidades romanescas. Mas a contenção de Camille Maupin e sua branda depreciação de Béatrix devem-se ao fato de que os significantes do corpo de Béatrix não engendram desejo em seu discurso. Portanto, ela reproduz o retrato de uma mulher bela e *real*, embora seu cinismo de rival não resista a certo afeamento dos traços.

Ela vê – porque não deseja – o que há atrás do *corsage* de Béatrix, ou seja, nada. Essa é a dialética da poética da *parure*, o teatro da histérica.

Ici la mortification ambiguë se présente très précisément sous la forme du voile, du voile que nous voyons se reproduire tous les jours sous la forme du corsage de l'hystérique, c'est-à-dire de la position fondamentale de la femme par rapport à l'homme concernant le désir : à savoir que là, derrière la chemisette, n'y allez surtout pas voir, parce que bien entendu il n'y a rien, il n'y a rien que le signifiant justement – ce qui n'est pas rien – le signifiant du désir. Derrière ce voile, il y a ce quelque chose qu'il ne faut pas montrer, et c'est en quoi le démon dont je vous parlais la dernière fois ou l'avant-dernière fois à propos du « dévoilement du phallus dans le Mystère antique » se présente et s'articule et se dénomme comme le démon de la pudeur. Et la pudeur a des portées différentes chez l'homme et chez la femme.²⁸³

Antes de prosseguir, é importante frisar que a questão da histeria, aqui, não é, e não haveria como ser, a proposição de uma “clínica estética”, no dizer de Deleuze. Trata-se, evidentemente, de uma *expressão estética*, o que é muito diferente. A questão da histérica faz-se presente na montagem da escritura em relação à figura, ou melhor, às figuras da *femme comme il faut*. Segundo Deleuze, há uma estreita relação entre a histérica e a pintura, por exemplo, de maneira que o traço histérico, tanto na pintura como na

²⁸² Id.. *Béatrix*, II, p. 714-715.

²⁸³ Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre V: les Formations De l'Inconscient. 1957-1958*. Paris: Seuil, 1998, p. 269.

escritura, corresponde a uma expressão intensa que “donne à voir la présence, directement.”²⁸⁴ Na mesma direção, André Breton, no artigo “Le Cinquantenaire de l’hystérie”, acentua o caráter estético da histeria:

L’hystérie est un état mental plus ou moins irréductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s’établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système délirant (...). L’hystérie n’est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être *considérée comme un moyen suprême d’expression*.²⁸⁵

Portanto, a análise de Lacan é interessante no que se refere à figurabilidade desse corpo, o de Béatrix, estabelecida sob olhares comprometidos com demandas diferentes. A “astúcia”, então, é a da escritura que sabe apreciar a intensidade e a capacidade de subversão do corpo histérico diante do desejo do outro. Camille expõe o que está atrás do *corsage*, ou seja, ela pode ultrapassar o “*voile*” e, de certa forma, interromper a encenação histérica, enquanto que Calyste, preso na encenação, “lê” o corpo de expressão histérica:

Ce n’est pas la peine que vous ouvriez mon corsage, parce que vous n’y trouveriez pas le phallus, mais si je porte ma main à mon corsage, c’est pour que vous désiriez derrière mon corsage le phallus, c’est-à-dire le signifiant du désir.²⁸⁶

Como disse, a “astúcia” do charme é também a da escritura que engendra a figurabilidade desse corpo a partir de diferentes demandas. A descrição identifica, dessa forma, a presença de Béatrix como o objeto de desejo de Calyste e, por extensão, como presença intensa na narrativa da visibilidade do desejo:

Dans la douce lueur du couchant, il aperçut alors, jetée sur le divan comme si quelque statuaire l’y eût posée, une forme blanche et serpentine qui lui causa des éblouissements. Sans le savoir, Félicité, par sa description, avait bien servi son amie. Béatrix était supérieure au portrait peu flatté fait la veille par Camille. N’était-ce pas un peu pour le convive que Béatrix avait mis dans sa royale chevelure des touffes de bleuets qui faisaient valoir le ton pâle de ses boucles crépées, arrangées pour accompagner sa figure en badinant le long des joues ? Le tour de ses yeux, cerné par la fatigue, était semblable à la nacre la plus pure, la plus chatoyante, et son teint avait l’éclat de ses yeux. Sous la blancheur de sa peau, aussi fine que la pellicule satinée d’un œuf, la vie étincelait

²⁸⁴ Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. La Logique de La Sensation*. Op. cit., p. 53.

²⁸⁵ Breton, André; Aragon, Louis. *Le Cinquantenaire de L’Hystérie. La Révolution Surréaliste*, n° 14, Paris, Gallimard, 1928, p. 22. Itálico meu.

²⁸⁶ Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre V: les Formations De l’Inconscient. 1957-1958*. Op. cit., p. 268.

dans un sang bleuâtre. La délicatesse des traits était inouïe. Le front paraissait être diaphane. Cette tête suave et douce, admirablement posée sur un long col d'un dessin merveilleux, se prêtait aux expressions les plus diverses. La taille, à prendre avec les mains, avait un laissez-aller ravissant. Les épaules découvertes étincelaient dans l'ombre comme un camélia blanc dans une chevelure noire. La gorge habilement présentée, mais couverte d'un fichu clair, laissait apercevoir deux contours d'une exquise mièvrerie. La robe de mousseline blanche semée de fleurs bleues, les grandes manches, le corsage à pointe et sans ceinture, les souliers à cothurnes croisés sur un bas de fil d'Écosse accusaient une admirable science de toilette. Deux boucles d'oreilles en filigrane d'argent, miracle d'orfèvrerie génoise qui allait sans doute être à la mode, étaient parfaitement en harmonie avec le flou délicieux de cette blonde chevelure étoilée de bleuets. En un seul coup d'œil, l'avidé regard de Calyste appréhenda ces beautés et les grava dans son âme.²⁸⁷

Já desde o início, Calyste rende-se à encenação. Seu olhar prende-se na *mise en scène* produzida pela *femme comme il faut*: “Dans la douce lueur du couchant, il aperçut alors, jetée sur le divan comme si quelque statuaire l'y eût posée, une forme blanche et serpentine qui lui causa des éblouissements”. Imediatamente, a escritura apodera-se do quadro descritivo, destituindo o olhar de Calyste como o descritor absoluto de Béatrix, ao denunciar, eu diria, o charme construído desse corpo histórico: “N'était-ce pas un peu pour le convive que Béatrix avait mis dans sa royale chevelure des touffes de bleuets qui faisaient valoir le ton pâle de ses boucles crêpées, arrangées pour accompagner sa figure en badinant le long des joues?”

Em seguida, o *portrait* possibilita todas as condições da *presença* de Béatrix como o significante do desejo: “En un seul coup d'œil, l'avidé regard de Calyste appréhenda ces beautés et les grava dans son âme.” O objetivo da figurabilidade de Béatrix está concluído: Béatrix “fait l'œil” à Calyste e aos leitores.

Contudo, o charme do *portrait* apaga-se: Béatrix desfigura-se. Ela torna-se, no decorrer do romance, *une femme abandonné*. Seu *portrait*, nesse momento, *desnuda* o simulacro, operação que produz estranhamento. O corpo da sedução, o corpo que “faisait l'œil” dá indícios do processo de desfiguração que surge na construção de outros *portraits* da *Comédie Humaine*:

²⁸⁷ Balzac. *Béatrix*, II, p. 741-742.

Cette sortie de bon goût permit à Calyste de se remettre du choc qu'il venait de subir; mais il acheva de perdre son esprit et sa force en aspirant la senteur, pour lui charmante et vénéneuse, de la poésie composée par Béatrix. Madame de Rochefide, devenue osseuse et filandreuse, dont le teint s'était presque décomposé, maigrie, flêtrie, les yeux cernés, avait ce soir-là fleuri ses ruines prématurées par les conceptions les plus ingénieuses de l'Article-Paris. Elle avait imaginé, comme toutes les femmes abandonnées, de se donner l'air vierge, en rappelant, par beaucoup d'étoffes blanches, les filles en a d'Ossian, si poétiquement peintes par Girodet. Sa chevelure blonde enveloppait sa figure allongée par des flots de boucles où ruisselaient les clartés de la rampe attirées par le luisant d'une huile parfumée. Son front pâle étincelait. Elle avait mis imperceptiblement du rouge dont l'éclat trompait l'œil sur la blancheur fade de son teint refait à l'eau de son. Une écharpe d'une finesse à faire douter que des hommes eussent ainsi travaillé la soie, était tortillée à son cou de manière à en diminuer la longueur, à le cacher, à ne laisser voir qu'imparfaitement des trésors habilement sertis par le corset. Sa taille était un chef-d'œuvre de composition. Quant à sa pose, un mot suffit, elle valait toute la peine qu'elle avait prise à la chercher. Ses bras maigris, durcis, paraissaient à peine sous les bouffants à effets calculés de ses manches larges. Elle offrait ce mélange de lueurs fausse et de soieries brillantes, de gaze *flou* et de cheveux crêpés, de vivacité, de calme et de mouvement, qu'on a nommé le *je ne sais quoi*. Tout le monde sait en quoi consiste le *je ne sais quoi*. C'est beaucoup d'esprit, de goût et d'envie de plaire. Béatrix était donc une pièce à décor, à changement et prodigieusement machinée.²⁸⁸

Se, anteriormente, havia um véu e o olho desejanste atinha-se à superfície do *corsage*, guiado pela *mise en scène* produtora de significantes do desejo, agora o olho é exposto à matéria sob a superfície e ao aspecto tragicômico da tentativa de reconstrução do que fora o corpo sedutor. A semelhança do *portrait* de Béatrix é próxima a de uma “peça decorativa” *kitsch*. Vê-se, igualmente, o envelhecimento do corpo, em contraste com o brilho das sedas e da maquiagem que estão lá não mais para *faire l'œil*, mas para *tromper l'œil*.

O *portrait kitsch* de Béatrix, do corpo da beleza ideal que se desvanece e que é invadido por um olhar que se depara, aquém do corpo envelhecido, com o terror da finitude do desejo, sempre me lembrou do *portrait* de Mme Arnoux, em *L'Éducation Sentimentale*:

Quand ils rentrèrent, Mme Arnoux ôta son chapeau. La lampe, posée sur une console, éclaira ses cheveux blancs. Ce fut comme un heurt en pleine poitrine.²⁸⁹

²⁸⁸ Ibid., p. 862-863. Itálicos do autor.

²⁸⁹ Flaubert, Gustave. *L'Éducation Sentimentale*. Paris: Gallimard, 1965, p. 453.

Tanto Calyste como Frédéric Moreau, personagem do romance de Flaubert, experimentam o terror diante da perda do objeto desejante. Para Calyste, “Cette sortie de bon goût permit à Calyste de se remettre du choc qu’il venait de subir”, e, para Frédéric, “Ce fut comme un heurt en pleine poitrine”. Porém, que enorme diferença na construção da figurabilidade do corpo ideal que se desfaz! Em Flaubert, poucas palavras bastam para marcar a dimensão angustiante da perda do objeto de desejo. O silêncio de Flaubert na descrição é perturbador: contenção dos detalhes do corpo que “flétrit”. Enquanto que, em Balzac, a euforia descritiva, o acúmulo dos adjetivos que marcam o envelhecimento – osseuse, filandreuse, ruines prématurées, blancheur fade, bras maigris, durcis – constitui um gritante desnudamento do simulacro.

Temos, então, a depuração silenciosa flaubertiana e a sensação visual eufórica do corpo intenso no *portrait* de Balzac. No entanto, em ambos os *portraits* está presente a “difícil gestão da perda”, da morte de uma antiga imagem e, tanto no silêncio de Flaubert como no barulho de Balzac, a estética da poesia do *portrait*, longe da figuração e próximo da desfiguração:

A questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo.²⁹⁰

²⁹⁰ Didi-Huberman, Georges. *O rosto e a terra – onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*. Trad. Sonia Taborda. Porto Arte, Porto Alegre, v. 9, nº 16, p. 61-82, maio de 1998, p.62.

Capítulo 3: Desfiguração

Informe : Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.
Georges Bataille, « Informe »,²⁹¹

Chegamos, então, à desfiguração. E isso somente é possível após a leitura dos *portraits* balzaquianos no espaço figural, pois, como pudemos verificar, a construção figurativa não está completamente comprometida com a história, o que se poderia esperar, talvez, de um romance de *obediência realista*.

Mas de que se trata a desfiguração? A que nos referimos quando pensamos em desfiguração? Segundo o verbete do *Dictionnaire Littré*, desfiguração seria o ato de “gâter la figure” ou, segundo o dicionário *Houaiss*, ela consistiria no ato de alterar a figura, seu aspecto. Há, então, um sentido de alteração e de deturpação no vocábulo desfiguração, segundo a aceção corrente. Todavia, devo insistir, a preocupação neste estudo se limita aos aspectos estéticos da escritura balzaquiana, não se tratando de uma discussão ampla e, portanto, direcionada especificamente ao conceito de desfiguração. É o *trabalho* da desfiguração nos textos balzaquianos que ocupa lugar de destaque neste capítulo, sendo que ao *trabalho* de desfiguração associam-se, ainda, o conceito de dessemelhança e de disforme.

²⁹¹ Bataille, Georges. *L'Informe. Documents*, 1929, n° 7, p. 382.

3.1 – Pierre Grassou, *L'Illustre Gaudissart* e Z. Marcas: desfiguração graciosa, humor e caricatura nos *portraits*.

Além da prosa ficcional, Balzac dedicou-se a textos críticos que produzia para alguns jornais como, por exemplo, *La Silhouette*, *Revue Parisienne*, *Le Siècle*, *La Mode* e *La Caricature*.²⁹² Entre artigos sobre crítica literária e crônicas da vida moderna, o autor tinha grande apreço pela caricatura, tanto que participou ativamente do jornal *La Caricature*, fundado por Charles Philipon²⁹³, em 1830. A seguir, cito um trecho no qual Balzac disserta acerca da importância da caricatura para o programa do jornal, texto que aparece no primeiro número de *La Caricature*:

Aussi depuis 1789, la caricature a été un besoin pour notre pays. Elle y est éminemment populaire ; et si, jusqu'à présent, elle n'est pas rendue périodique comme la pensée ou la plaisanterie, c'est que le prix de la caricature interdisait cette spéculation. Ce n'étaient pas les rieurs qui manquaient aux estampes mais les estampes aux rieurs. Aujourd'hui les procédés de la lithographie ont permis de rendre vulgaire cette jouissance exquise que les Parisiens seuls pouvaient renouveler tous les jours dans les rues, ou çà et là sur les boulevards.²⁹⁴

A importância do envolvimento de Balzac com a caricatura consiste na incorporação dos dados visuais dessa forma de expressão na escritura, pois “avant Baudelaire Balzac a conscience que la caricature est un art et qu'elle appartient à la modernité.”²⁹⁵ Outro interesse relevante de Balzac é a litografia, como ele deixa claro ao falar da possibilidade de expansão e de popularização dos desenhos através dessa técnica: “Ce n'étaient pas les rieurs qui manquaient aux estampes mais les estampes aux rieurs.” A admiração pela litografia marca não somente o deslumbramento de Balzac pelas imagens, mas, sobretudo, a afeição por seu caráter renovador, assim como seria o caráter da própria vida social oitocentista. Um aspecto consequente dessa admiração e envolvimento com a caricatura e a litografia interessa-me, aqui, no que se refere à desfiguração: o humor. A

²⁹² Sobre a participação e a produção de Balzac nos jornais, conferir: Balzac. *Balzac Journaliste*. Op. cit..

²⁹³ Em relação à associação de Balzac ao jornal *La Caricature*, conferir a obra de Martine Contensu: *Balzac & Philipon associés [Texte imprimé]: grands fabricants de caricatures en tous genres: exposition, Paris*, Maison de Balzac, 26 juin au 23 septembre 2001.

²⁹⁴ Balzac. *Balzac Journaliste*. Op. cit., p. 91.

²⁹⁵ Ibid., p. 91-92.

desfiguração, então, não está associada necessariamente ao horror da seriedade, mas à graça do riso. Há uma delicadeza na desfiguração das caricaturas balzaquianas, um riso, muitas vezes, definitivamente político e, também, um riso das ruas. Ambos levianos, porém graciosos.

Ora, a questão, agora, é identificar na produção de figuras, na relação da escritura com a figurabilidade, a maneira pela qual ocorre o *trabalho* de desfiguração. Novamente, devemos lembrar que a desfiguração somente é possível pela reorganização ou pela recriação do dado figurativo primário, retomando o argumento de Deleuze. Especificamente no trabalho de desfiguração, a aparência humana é pouco a pouco destituída de semelhanças, havendo um movimento deliberadamente negativo na produção figurativa. No caso da caricatura, esse movimento é gracioso: almeja-se o riso. Esse é o traço figural presente no romance *Pierre Grassou*. Um dos personagens mais graciosos da *Comédie Humaine*, o pintor medíocre Pierre Grassou que dá nome ao romance, é assim descrito pelo narrador:

(...) jeune homme, né pour être un vertueux bourgeois, venu de son pays pour être commis chez un marchand de couleurs, originaire de Mayenne et parent éloigné des d'Orgemont, s'institua peintre par le fait de l'entêtement qui constitue le caractère breton. (...) ²⁹⁶

Ce détestable artiste était un excellent citoyen : il montait sa garde, allait aux revues, payait son loyer et ses consommations avec l'exactitude la plus bourgeoise. Ayant vécu dans le travail et dans la misère, il n'avait jamais eu le temps d'aimer. Jusqu'alors garçon et pauvre, il ne se souciait point de compliquer son existence si simple. ²⁹⁷

O *portrait* de Pierre Grassou é *figurativo*. Trata-se de um sujeito, pequeno burguês que, levado por sua teimosia e ingenuidade, deseja ser um artista que nunca será. A descrição de Grassou concentra-se no desenvolvimento de sua *história*. Há uma preocupação em apontar os elementos que se integram ao mundo sensível, nesse caso, a normatividade da vida do pequeno burguês. O leitor pode, dessa maneira, reconhecer facilmente esse homem e, portanto, a leitura flui não havendo nada de anormal. Eis, a seguir, o sonho do pobre pintor:

Le peintre attendait le fortuné moment où ses contrats arriveraient au chiffre imposant de deux mille francs de rente, pour se donner *l'otium cum dignitate* de l'artiste et faire des tableaux, oh ! mais des tableaux !

²⁹⁶ Balzac. *Pierre Grassou*, VI, p. 1996.

²⁹⁷ Ibid., p. 1102.

enfin de vrais tableaux! des tableaux finis, chouettes, kox-noffs et chocnosoffs. Son avenir, ses rêves de bonheur, le superlatif de ses espérances, voulez-vous le savoir? c'était d'entrer à L'Institut et d'avoir la rosette des officiers de la Légion-d'Honneur! S'asseoir à côté de Schinner et de Léon de Lora, arriver à l'Académie avant Bridau! avoir une rosette à sa boutonnière! Quel rêve! Il n'y a que les gens médiocres pour penser à tout.²⁹⁸

Em nenhum momento a figura de Grassou pode ser *lida* como uma caricatura: ele se assemelha ao burguês medíocre, seus traços não são desfigurados. Todavia, pobre Grassou (!), seu *entourage* é pura desfiguração. A comicidade está justamente no fato de que o olho figural de Grassou, juntamente com o do narrador, é capaz de percebê-lo assim; porém, o traço previsível de burguês ordinário, ao qual Grassou está condenado, não o permite desfazer a figura, desfigurá-la, diferentemente do narrador:

En entendant le bruit de plusieurs pas dans l'escalier, Fougères se rehaussa le toupet, boutonna sa veste de velours vert-bouteille, et ne fut pas médiocrement surpris de voir entrer une figure vulgairement appelée *un melon* dans les ateliers. Ce fruit surmontait une citrouille, vêtue de drap bleu, ornée d'un paquet de breloques tintinnabulant. Le melon soufflait comme un marsouin, la citrouille marchait sur des navets, improprement appelés des jambes. Un vrai peintre aurait fait ainsi la charge du petit marchand de bouteilles, et l'eût mis immédiatement à la porte en lui disant qu'il ne peignait pas les légumes. Fougères regarda la pratique sans rire, car monsieur Vervelle présentait un diamant de mille écus à sa chemise.

Fougères regarda Magus et dit: — Il y a gras! en employant un mot d'argot, alors à la mode dans les ateliers.²⁹⁹

A figura de M. Vervelle, contrariamente à de Pierre Grassou, não apresenta nenhum traço humano. Descrito, literalmente, como uma cabeça de melão num corpo de abóbora, com pernas de nabo e respirando como uma baleia, sua dessemelhança humana é cômica. A mediocridade de Grassou somente reforça a comicidade, pois, ao contrário de um verdadeiro pintor, Grassou será o *portraitiste* de legumes por um preço razoável, afinal, “il y a gras”, ou seja, dinheiro, na empreitada. A arte, então, é transformada em um negócio de quitanda: mulher e filha incrementam o *portrait* caricatural e a dessemelhança humana torna-se ainda mais complexa:

Ce bourgeois attirait à lui une autre complication de légumes dans la personne de sa femme et de sa fille. La femme avait sur la figure un *acajou répandu*, elle ressemblait à une noix de coco surmontée d'une tête

²⁹⁸ Ibid., loc. cit.. Itálicos do autor.

²⁹⁹ Ibid., p. 1103. Itálicos do autor.

et serrée par une ceinture. Elle pivotait sur ses pieds, sa robe était jaune, à raies noires. Elle produisait orgueilleusement des mitaines extravagantes sur des mains enflées comme les gants d'une enseigne. Les plumes du convoi de première classe flottaient sur un chapeau extravasé. Des dentelles paraient des épaules aussi bombées par derrière que par devant : ainsi la forme sphérique du coco était parfaite. Les pieds, du genre de ceux que les peintres appellent des *abatis*, étaient ornés d'un bourrelet de six lignes au dessus du cuir verni des souliers. Comment les pieds y étaient-ils entrés ? on ne sait.

Suivait une jeune asperge, verte et jeune par sa robe, et qui montrait une petite tête couronnée d'une chevelure en bandeau, d'un jaune-carotte qu'un Romain eût adoré, des bras filamenteux, des taches de rousseur sur un teint assez blanc, des grands yeux innocents, à cils blancs, peu de sourcils, un chapeau de paille d'Italie avec deux honnêtes coques de satin bordé d'un liséré de satin blanc, les mains vertueusement rouges, et les pieds de sa mère. Ces trois êtres avaient, en regardant l'atelier, un air de bonheur qui annonçait en eux un respectable enthousiasme pour les Arts.³⁰⁰

De fato, a dessemelhança torna-se mais problemática, pois os detalhes dos *portraits* da mulher e da filha intensificam-se, como se nota na passagem acima. Os *portraits* desse romance compõem um verdadeiro trabalho de caricaturista e a escritura consegue liberar na descrição a mesma condensação crítica e política que o desenho da caricatura. Novamente, a idiotia e a *platitudo* do mundo burguês aparecem recriadas na desfiguração, uma desfiguração, aqui, graciosa dos corpos burgueses.

O efeito da síntese caricatural na desfiguração dos *portraits* – na dessemelhança – é ainda maior quando, no plano narrativo, o chefe da família Vervelle, que adquirira os quadros de Pierre Grassou vendidos por um negociante inescrupuloso como se fossem quadros de Rubens, de Titien etc., ao saber da verdade, conclui:

- Vous avez acheté vos tableaux chez Élie Magus ?
- Oui, tous originaux ! (...)
- J'ai fait tous ces tableaux-là, lui dit à l'oreille Pierre Grassou, je ne les ai pas vendus tous ensemble plus de dix mille francs...
- Prouvez-le-moi, dit le marchand de bouteilles, et je double la dot de ma fille, car alors vous êtes Rubens, Rembrandt, Terburg, Titien !³⁰¹

De fato, somente uma cabeça de melão num corpo de abóbora poderia pensar de tal forma. Dessa feita, pode-se afirmar que os *portraits*, mesmo que desfigurados, têm algo de figurativo, na medida em que apresentam um

³⁰⁰ Ibid., loc. cit.. Itálicos do autor.

³⁰¹ Ibid., p. 1110.

traço indiciário da estupidez da família burguesa. Contudo, por outro lado, há algo que, de certa maneira, desfigura a própria narrativa que, parece-me, está ela sim subordinada ao efeito do *portrait*. Após a intensidade do efeito da desfiguração do corpo humano, isto é, sua transfiguração em legume, a verossimilhança da narrativa torna-se mais operativa. Na ausência de um traço caricatural tão extremo, o *happy end* de Grassou junto à família enganada seria improvável. Assim, por essa operação, a escritura atinge um de seus desejos que é, como o mencionado anteriormente, o que Michel Butor denomina de *le comble du vraisemblable*:

Aujourd'hui, Pierre Grassou, qui ne manque pas une seule Exposition, passe pour un des bons peintres de portraits. Il gagne une douzaine de mille francs par an, et gâte pour cinq cents francs de toiles. Sa femme a eu six mille francs de rentes en dot, il vit avec son beau-père et sa belle-mère. Les Vervelle et les Grassou, qui s'entendent à merveille, ont voiture et sont les plus heureuses gens du monde.³⁰²

Outra figura de forma legume-fruta bem conhecida no mundo da *Comédie Humaine* é o *commis voyageur* Gaudissart, cuja fama é retratada no título do romance *L'Illustre Gaudissart*:

Gaudissart était un homme de trente-huit ans, de taille moyenne, *gros et gras, comme un homme habitué à rouler en diligence ; à figure ronde comme une citrouille*, colorée, régulière et semblable à ces classiques visages adoptés par les sculpteurs de tous les pays pour les statues de l'Abondance, de la Loi, de la Force, du Commerce, etc. *Son ventre protubérant affectait la forme de la poire ; il avait de petites jambes, mais il était agile et nerveux.*³⁰³

A desproporção do corpo de Gaudissart não é o único aspecto marcante na construção de dessemelhança. Evidentemente, não temos como não achar graça ao visualizar essa figura de formas redondas como uma abóbora, com um ventre protuberante como uma pera, sendo sustentado por finas e ágeis perninhas. Aliás, é esse um belo exemplo do encontro do descritivo com a visualidade caricatural. Entretanto, outro elemento que corrobora o caráter informe desse *portrait* é a *prodigiosa* capacidade de Gaudissart de mimetizar seu entorno, o que lhe atribui uma *forma informe*, que muda a toda instante. A dinâmica do comércio atribui-lhe uma

³⁰² Ibid., p. 1110-1111.

³⁰³ Id.. *L'Illustre Gaudissart*, IV, p. 572. Itálicos meus.

capacidade superficial e o que lhe importa, assim como no mundo burguês, é a superfície:

Cet homme a tout vu, il sait tout, il connaît tout le monde. Il ne voit rien à fond ; des hommes et des lieux, il en apprend les noms ; des choses, il en apprécie les surfaces ; il a son mètre particulier pour tout auner à sa mesure ; enfin son regard glisse sur les objets et ne les traverse pas.³⁰⁴

A dessemelhança de Gaudissart é, portanto, produzida pela capacidade de transformação, uma vez que é impossível reconhecê-lo imediatamente: trata-se de um sujeito fluido, que se articula com as superfícies, mimetizando-as: “Dans cette figure, si originale qu’elle résiste au frottement, combien de natures diverses ne découvrirez-vous pas ?”³⁰⁵

O *parangon* da espécie *commis voyageur* – “Il existe à Paris un incomparable Voyageur, le parangon de son espèce”³⁰⁶ –, ao se assemelhar a tudo, não se assemelha de fato a nada. Aqui, trata-se de uma desfiguração na identidade, de maneira que sua dessemelhança o torna uma figura singular, ou seja, o homem “gaudissart”. A *gaudisserie* seria, portanto, a capacidade de divertir-se com tudo, a atitude que desfigura ou re-figura o corpo, singularizando-o: “Calembours, gros rire, figure monacale, teint de cordelier, enveloppe rabelaisienne; vêtement, corps, esprit, figure s’accordaient pour mettre de la gaudisserie, de la gaudriole en toute sa personne.”³⁰⁷ Se estivesse descrevendo um *portrait* figurativo, ele seria reconhecido na generalidade, mas, ao trabalhar a dessemelhança e o informe provocados pela “gaudisserie”, o *portrait* é singular.

Sobre essa questão da singularização desejada pela escritura balzaquiana, Régine Bordérie observa que há “une polarité du type et de l’individu”, que se mostra até “indépassable dans l’élaboration par le détail physique du personnage balzacien.”³⁰⁸ A autora ressalta, ainda, a “pensée du mélange”³⁰⁹ presente na elaboração da enunciação da singularidade do personagem, em cuja construção Bordérie identifica, como estratégia retórica da escritura balzaquiana, a invalidação da alegoria:

³⁰⁴ Ibid., p. 560-565.

³⁰⁵ Ibid., loc. cit..

³⁰⁶ Ibid., loc. cit..

³⁰⁷ Ibid., loc. cit..

³⁰⁸ Bordérie, Régine. Op. cit., p. 192-193.

³⁰⁹ Ibid., p. 192.

Balzac recherche le concret individualisant. Est-ce alors encore d'allégorie qu'il s'agit ? Puisque maître Cornélius n'est pas « ordinaire » dans son vice, il peut difficilement exemplifier celui-ci exhaustivement. Puisque l'avarice est en lui si différenciée, si exceptionnelle, il peut difficilement incarner un universel, universel auquel Balzac semble difficilement se tenir lui qui est si sensible au « sous-type » des types, à leur relativité temporelle et spatiale, en quoi il paraît plus nominaliste que réaliste.³¹⁰

Ora, é exatamente isso que observo na figurabilidade operando na escritura, ou seja, em sua abertura e desvinculação da tipologia do personagem, a figura desorganiza a ordem representativa, exemplificativa, e assume o movimento da escritura do desejo estético na produção dos *portraits*: não se trata de somente um personagem, tipificado, subordinado à ordem narrativa, mas de um corpo estético. Diferentemente do “eu biográfico” da personagem, a figura pode desvincular-se do espaço e do tempo e, assim, apreciar a sua presença no espaço *figural da escritura*.

Quando Bordérie indica uma vocação mais nominativa que realista em Balzac, acredito que podemos aproximar essa afirmação do que discuto acerca da desfiguração, pois, quando desassociada, digamos, do regime realista, o trabalho da figura não se limita apenas à semelhança ideal, ao bom *disegno*. No espaço figural não é possível uma leitura crítica do “isolamento”, isolamento produzido, justamente, pela operação crítica que identifica uma forma ideal, um traço figurativo, vinculado obrigatoriamente ao mundo sensível, procedendo a uma negatividade dos aspectos contraditórios e justapostos na semelhança do *portrait*. O espaço figural obriga-nos a repensar a questão da semelhança.

É preciso questionar a figura e, como afirma Didi-Huberman – vale lembrar que sua discussão se insere no âmbito da história da arte; no entanto, ela é absolutamente válida e revigorante no campo literário –, o olhar crítico não deve estar circunscrito apenas a “*l'unité des phénomènes* qu'il interroge, *l'euchronie* des temporalités qu'il ordonne en récit”³¹¹; ao contrário, o olhar crítico deve levar em conta que:

(...) l'objet d'une histoire de l'art n'est pas du tout l'unité de la période décrite, mais bien sa *dynamique*, ce qui suppose mouvements en tous

³¹⁰ Ibid., p. 188.

³¹¹ Didi-Huberman, Georges. *Ouvrir Vénus*. Op. cit., p. 27. Itálicos do autor.

sens, tensions, rhizomes de déterminismes, anachronismes en acte, contradictions inapaisées.³¹²

A caricatura, portanto, singulariza a figura: ela é única, não se tratando de uma alegoria nem de um *tipo*. Desse modo, Gaudissart, o *parangon* da espécie, é uma concentração tão espetacular do que seria a perfeição do *commis voyageur* que não há no mundo sensível um referente possível. Na verdade, essa excelência na *gaudisserie* reforça sua dessemelhança.

Outro momento de desfiguração graciosa da *Comédie Humaine* é o *portrait* de Z. Marcos. Dessa feita, há uma contradição, visto que os traços do processo desfigurativo não provocam o riso, mas a compaixão. Seu destino é um dos mais infelizes da *Comédie Humaine*. Marcos, cuja existência “denotai[t] la grand politique”, ou seja, um conhecimento e vocação política apurados, devido a sua condição social, somente consegue uma ocupação como jornalista e como impulsor no engendramento da carreira política de outrem. No entanto, após as reviravoltas costumeiras do mundo político, Marcos deixa de ser relevante e passa a viver na miséria, seus dias terminando tragicamente:

Marcas ne laisse pas de quoi se faire enterrer, Juste et moi nous eûmes bien de la peine à lui éviter la honte du char des pauvres, et nous suivîmes tous deux, seuls, le corbillard de Z. Marcos, qui fut jeté dans la fosse commune au cimetière de Mont-Parnasse.³¹³

Mas, como a escritura produz o *portrait* de Z. Marcos? Como a figurabilidade trabalha, no visual, a tristeza e a miséria nesse *portrait*? No romance, há duas construções da figurabilidade em torno de Z. Marcos: uma explícita, quando seu rosto é comparado ao de um leão, um dos traços do gosto caricatural da escritura balzaquiana, ou seja, a deformação humana pela aproximação com a animalidade; e a outra, a que me interessa, consiste na construção que se encontra menos vinculada à visibilidade e mais próxima a uma reflexão da escritura balzaquiana sobre a materialidade do signo. A figura de Z. Marcos será descrita a partir de um arranjo de letras, como se a escritura estivesse lendo um hieróglifo. Lembremo-nos da passagem, já citada anteriormente neste estudo, do metadiscurso

³¹² Ibid., loc. cit.. Itálicos do autor.

³¹³ Balzac. *Z. Marcos*, VIII, p.854.

balzaquiano sobre a relação das letras com o visível: “L’assemblage des lettres, leurs formes, la figure qu’elles donnent à un mot, dessinent exactement, suivant le caractère de chaque peuple, des êtres inconnus dont le souvenir est en nous.”³¹⁴ Assim, Z. Marcas é a escritura humanizada, é a letra que dá forma ao corpo do humano.

Proponho a leitura do *portrait* de Z. Marcas como um *rébus*. Antes, para relembrar ao leitor o que significa um *rébus*, cito a definição proposta pelo *Litttré*. Assim, ele é um “jeu d’esprit qui consiste à exprimer, au moyen d’objets figurés, ou d’arrangements, les sons d’un mot ou d’une phrase entière, qui reste à deviner” ou, ainda, uma “écriture dans laquelle on exprime par des figures les choses qu’on veut dire”. Vejamos, então, como a escritura balzaquiana se apropria dessa ideia.

No *portrait* de Z. Marcas, o narrador atribui à forma do corpo a forma da letra: letra e corpo misturam-se. Numa operação contrária, Balzac desfigura a escritura e propõe a letra, aqui, como figura, isto é, para visualizar o corpo de Marcas devemos pensar nas letras do nome Z. Marcas. O corpo de homem *desfigura-se* e vemos em seu lugar Z. Marcas: “Il existait une certaine harmonie entre la personne et le nom.”³¹⁵

Entretanto, como normalmente ocorre, a escritura em *rébus* comporta um enigma, fator muito apreciado pela escritura balzaquiana. Outra característica muito trabalhada nos textos ficcionais da *Comédie Humaine* é a camuflagem da solução no próprio enigma: ao mesmo tempo em que o mistério é construído, ele é desconstruído. Ora, essa desconstrução do enigma acontece nesse *portrait*. Primeiramente, somos apresentados à figura tal como lemos no trecho citado anteriormente; em seguida, nos é proposto um enigma: “Ce Z qui précédait Marcas, qui se voyait sur l’adresse de ses lettres, et qu’il n’oubliait jamais dans sa signature, cette dernière lettre de l’alphabet offrait à l’esprit je ne sais quoi de fatal.”³¹⁶ O narrador intensifica a significação sinistra do nome: “MARCAS ! Répétez-vous à vous-même ce nom composé de deux syllabes, n’y trouvez-vous pas une sinistre signifiante ? Ne

³¹⁴ Id.. *Louis Lambert*, XI, p.591.

³¹⁵ Id.. *Z. Marcas*, VIII, p.827.

³¹⁶ Ibid.,loc.cit..

vous semble-t-il pas que l'homme qui le porte doive être martyrisé ?”³¹⁷ Nesse sentido, é fato que há um misticismo impregnado na descrição, quando nome e destino são aproximados:

Je ne voudrais pas prendre sur moi d'affirmer que les noms n'exercent aucune influence sur la destinée. Entre les faits de la vie et le nom des hommes, il est de secrètes et d'inexplicables concordances ou des désaccords visibles qui surprennent ; souvent des corrélations lointaines, mais efficaces, s'y sont révélées. Notre globe est plein, tout s'y tient. Peut-être reviendra-t-on quelque jour aux Sciences Occultes.³¹⁸

Numa operação desassociada do plano da significação, isto é, na construção figurativa do *portrait*, o misticismo perde força e o que ocupa o primeiro plano é a competência da escritura ao produzir uma figura menos humana e mais próxima a um jogo de letras. Por isso, a ideia do *rébus* não é totalmente estranha, já que verificamos a insistência da leitura do nome em voz alta, para que possamos notar ou adivinhar o significado dessas letras. Balzac brinca com a visibilidade misturada à sonoridade das letras, criando significantes fônicos para esse homem feito de letras que é Z. Marcas:

Ne voyez-vous pas dans la construction du Z une allure contrariée ? ne figure-t-elle pas le zigzag aléatoire et fantasque d'une vie tourmentée ? Quel vent a soufflé sur cette lettre qui, dans chaque langue où elle est admise, commande à peine à cinquante mots ? Marcas s'appelait Zéphirin. Saint Zéphirin est très-vénéré en Bretagne. Marcas était Breton.

Examinez encore ce nom : Z. Marcas ! Toute la vie de l'homme est dans l'assemblage fantastique de ces sept lettres. Sept ! le plus significatif des nombres cabalistiques. L'homme est mort à trente-cinq ans, ainsi sa vie a été composée de sept lustres. Marcas ! N'avez-vous pas l'idée de quelque chose de précieux qui se brise par une chute, avec ou sans bruit ?³¹⁹

O enigma está decifrado: o leitor não tem dúvida de que se trata de um personagem destinado à tragédia, o que de fato será desenvolvido pela narrativa. O exagero e o jogo entre o corpo e a letra do *portrait* transformam esse personagem trágico numa caricatura, numa escritura em *rébus*, em alguém difícil de ser reconhecido no mundo sensível.

³¹⁷ Ibid., loc.cit..

³¹⁸ Ibid., p.827-828.

³¹⁹ Ibid., p.828.

3.2 – A caricatura e o grotesco: as “vieilles filles” e os “fripons”

É certo que a relação estética da literatura com o grotesco foi tema muito debatido pelo Romantismo após o *prefácio de Cromwell*, de Victor Hugo. Não retomarei as questões sobre as consequências dessa discussão estética no que diz respeito aos movimentos e aos desenvolvimentos no plano da história literária. Brevemente, retomo alguns aspectos que Victor Hugo aponta no prefácio, ressaltando o pensamento estético do Romantismo acerca do grotesco, a fim de indicar as diferenças que encontro entre a relação do traço estético do romantismo com a escritura balzaquiana.

A construção teórica de Victor Hugo sobre o grotesco apresenta um movimento binário, mas não dialético, encetando uma discussão em contraste com o sublime. Não há integração entre os dois – “à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime” –, é o dualismo entre o sublime e o grotesco que anima as cores do drama. Abaixo, temos alguns trechos do famoso prefácio de Victor Hugo que ilustram esse dualismo:

Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. (...)

Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit ; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie.

Car, ainsi que nous l'avons déjà établi, le drame, c'est le grotesque avec le sublime. (...) ³²⁰

O dualismo de Victor Hugo, identificado entre o grotesco e o sublime, e o estilo decorrente dessa estética não são os mesmos para Balzac³²¹:

(...) quant à son insistance sur la vérité moyenne, sur les infortunes réelles, au détriment des bizarreries et des exceptions, c'est là pour lui une manière de se démarquer de Hugo et de son goût pour les monstruosités grotesques – mais aussi de ses excentricités propres, celles que ses contemporains choqués ont dénoncées dans *Sarrasine* ou

³²⁰ Hugo, Victor. Préface de *Cromwell*. In: *Théâtre Complet*. Bibliothèque de la Pléiade, t. I. Paris: Gallimard, 1963, p. 416-419.

³²¹ Sobre a relação entre Balzac e o romantismo, conferir o primeiro volume da revista *L'Année balzacienne*, *Balzac et le romantisme*. (*L'Année balzacienne*, 1/2000, n° 1, p. 7-23. Disponível em: <www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2000-1-page-7.htm>. DOI: 10.3917/balz.001.0007.) Consultado 7 de junho 2015.

dans *Une passion dans le désert*. À l'évidence, c'est bien le Balzac qu'on appellera un jour « réaliste » qui se met ici en ordre de marche, et qui rompt avec le « fantastique » des années *Peau de chagrin*. Et c'est bien en prenant le contre-pied du romantisme, de sa propension aux singularités, de son goût pour les images luxuriantes et les contrastes, qu'il se définit une nouvelle identité.³²²

O grotesco, isto é, o informe, a desfiguração na escritura balzaquiana, não constitui apenas um contraponto ao sublime e um reflexo do grotesco do mundo natural: ele é trabalho da *forma*. A figura humana, descrita nos *portraits*, é estudada na relação com a forma, ou seja, com a semelhança. Assim, o grotesco faz parte da realidade do corpo humano.

O romance *Séraphita*, por exemplo – que se destaca por sua complexa estrutura romanesca, pois, como precisamente analisa Glória Carneiro do Amaral, o “problema fundamental de *Séraphita* enquanto estrutura romanesca é que as explicações filosóficas devoram o caráter ficcional da obra”³²³ –, demonstra como a figura pode ser desfigurada. Há, sem dúvida, a presença do metadiscurso – dessa feita descontrolado – ilustrando a relação do corpo com a desfiguração. Nesse sentido, é interessante notar como a reflexão é turbulenta, assim como a leitura do romance que excede em reflexões místicas. O que me interessa, aqui, é o pensamento dialético acerca da desfiguração que é interna ao ser. Há, ainda, nessa turbulência reflexiva, o desejo figural, a potência da figurabilidade trabalhando na produção dos *portraits*, lembrando que a gênese do romance está vinculada à apreciação estética de Balzac das obras do escultor Théophile Bra:

Em 17/11/35, o romancista visitou o atelier do escultor Bra e viu dois grupos de escultura: uma Virgem com o menino Jesus e dois anjos rezando. (...)

Também em cartas figuram alusões ao conjunto de esculturas. A Mme. Hanska (20/11/35) descreve, entusiasmado, o conjunto como “le plus beau chef-d'œuvre qui existe”, acrescentando que ao ver essa obra-prima concebeu “le plus beau livre”, do qual Louis Lambert seria o prefácio. Resume o livro, dizendo que pretende escrevê-lo junto dela, em Genebra, acrescentando ainda o efeito produzido: “Mais la conception de cette tonitruante *Séraphita* m'a lassé, voilà qu'elle me fouette depuis

³²² Diaz, José-Luis. Portrait de Balzac en écrivain romantique. *L'Année balzacienne*, 1/2000, n° 1, p. 7-23. Disponível em: <www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2000-1-page-7.htm>. DOI: 10.3917/balz.001.0007, p.15. Consultado em 25 maio 2015.

³²³ Amaral, G.C. *Séraphita*: anjos pertencem ao céu ou ao romance?. *Lettres Françaises*, Araraquara/SP, v. 4, 2001, p. 107.

deux jours” (Balzac, 1980). Note-se que esse andrógino já nasceu sob o signo do feminino.³²⁴

Assim, estimulado pela ideia de uma figura “tonitruante” e atormentado pela concepção de uma figura disforme como Séraphîta, Balzac constrói uma narrativa entremeada por inúmeras reflexões sobre a criação da forma. Entre algumas ideias disseminadas nesse romance que se aproxima de um estudo analítico, encontra-se uma passagem na qual a ideia do informe aparece como algo que pode ser manipulado, ou seja, a figura humana pode ser desfigurada pela escritura, não sendo mais o “miroir”³²⁵, à maneira de Victor Hugo, de algo externo a ela:

Ainsi, en dehors de nous, la nature plastique obéit à des lois dont l'ordre et l'exercice ne seront intervertis par aucune main d'homme. Mais, après avoir ainsi fait la part de la Matière, il serait déraisonnable de ne pas reconnaître en nous l'existence d'un monstrueux pouvoir dont les effets sont tellement incommensurables que les générations connues ne les ont pas encore parfaitement classés.(...)

Les miracles, les enchantements, les incantations, les sortilèges, enfin les actes, improprement appelés surnaturels, ne sont possibles et ne peuvent s'expliquer que par le despotisme avec lequel un Esprit nous contraint à subir les effets d'une optique mystérieuse qui grandit, rapetisse, exalte la création, la fait mouvoir en nous à son gré, nous la défigure ou nous l'embellit, nous ravit au ciel ou nous plonge en enfer, les deux termes par lesquels s'expriment l'extrême plaisir et l'extrême douleur. Ces phénomènes sont en nous et non au dehors.³²⁶

Como podemos averiguar no trecho acima, a plasticidade do mundo exterior, a natureza, é intocável: a mão humana não a modifica. A figura humana, ao contrário, mesmo um dia tendo sido parte dessa matéria primária, é *forma* que a mão humana produz, cria. A arte, o Espírito que “contraint à subir les effets d'une optique mystérieuse” dispõe a figura como lhe é aprazível. O fenômeno, a figurabilidade, é imanente. A visão óptica misteriosa não constitui um reflexo; ela é, diversamente, produtora. O olhar não está apenas direcionado, mecanicamente, para fora do mundo; ele é, ao contrário, penetrante:

Peut-être faut-il considérer le portrait comme la façon dont le regard revient vers lui-même, non pas sur le monde d'un reflet mais sur celui

³²⁴ Ibid., p. 95-96.

³²⁵ “Il faut donc que le drame soit un miroir de concentration qui, loin de les affaiblir, ramasse et condense les rayons colorants, qui fasse d'une lueur une lumière, d'une lumière une flamme. Alors seulement le drame est avoué de l'art.” (Hugo, Victor. Op. cit., p. 436.)

³²⁶ Balzac. *Séraphîta*, XI, p.761-762.

d'une pénétration en soi qui rend visible plus que son aspect : cette invisibilité même à partir de laquelle il regarde, sa *macula*, sa tache aveugle – qui fait de son art une *tâche* aveugle – un labeur qui tâtonne dans l'abîme ténébreux du « sois » ou de « l'ipse ». (...) Aussi le regard d'un portrait se prête-il en retour à être reçue comme le plus pénétrant – et le plus pénétré...³²⁷

A forma (*tache*) é obtida pelo trabalho da figura (*tâche*), não se tratando de um reflexo ou de uma idealização das formas externas. O grotesco hugoano não deixa de ser uma idealização, enquanto que em Balzac é uma produção figurativa que penetra o *ipse* do *portrait*, figurando e desfigurando-o. Portanto, o grotesco é uma *forma* trabalhada pela figurabilidade da escritura balzaquiana que olha para o *ipse* da figura para encontrar as manchas que a desfigura. De maneira geral, o grotesco é caricatural e está associado aos vícios e às manchas, produzindo uma semelhança informe; porém, como discutirei em seguida, a desfiguração não se limita apenas ao grotesco: ela será também trabalhada em outro nível da figurabilidade que não o caricatural, por exemplo.

Mas como a desfiguração e o grotesco se desenham na caricatura balzaquiana? Já vimos que não se trata de um grotesco idealizado em um binômio com o sublime. Nesse sentido, Baudelaire³²⁸, num artigo sobre a caricatura e o riso, intitulado *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, analisa aspectos da caricatura que correspondem à visada estética balzaquiana. A questão entre imitação e criação que indiquei acima é, aqui, patente:

Il y a un cas où la question est plus compliquée. C'est le rire de l'homme, mais rire vrai, rire violent, à l'aspect d'objets qui ne sont pas un signe de faiblesse ou de malheur chez ses semblables. Il est facile de deviner que je veux parler du rire causé par le grotesque. Les créations fabuleuses, les êtres dont la raison, la légitimation ne peut pas être tirée du code du sens commun, excitent souvent en nous une hilarité folle, excessive, et qui se traduit en des déchirements et des pâmoisons interminables. Il est évident qu'il faut distinguer, et qu'il y a là un degré de plus. Le comique est, au point de vue artistique, une imitation ; *le grotesque, une création*.

³²⁷ Nancy, Jean-Luc. *L'Autre Portrait*. Op. cit., p. 35.

³²⁸ "Mais, pour la première fois, grâce à Baudelaire, une approche théorique a été envisagée, qui proposait de soustraire la caricature à une forme de journalisme, pour lui conférer un statut artistique et esthétique." (Tillier, Bertrand. « *La caricature: une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation* ». In: Alain Vaillant. *Esthétique du rire*. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p.269.

Le comique est une imitation mêlée d'une certaine faculté créatrice, c'est-à-dire d'une idéalité artistique. Or, l'orgueil humain, qui prend toujours le dessus, et qui est la cause naturelle du rire dans le cas du comique, devient aussi cause naturelle du rire dans le cas du grotesque, qui est une création mêlée d'une certaine faculté imitatrice d'éléments préexistants dans la nature. Je veux dire que dans ce cas-là le rire est l'expression de l'idée de supériorité, non plus de l'homme sur l'homme, mais de l'homme sur la nature.³²⁹

Baudelaire realiza, então, uma distinção importante entre o cômico significativo e o cômico absoluto. Segundo ele, o grotesco é o cômico absoluto; já o cômico significativo é literal e, portanto, de fácil compreensão, enquanto que o grotesco exige um trabalho de elaboração. O riso não é imediato: é preciso decifrá-lo:

J'appellerai désormais le grotesque comique absolu, comme antithèse au comique ordinaire, que j'appellerai comique significatif. Le comique significatif est un langage plus clair, plus facile à comprendre pour le vulgaire, et surtout plus facile à analyser, son élément étant visiblement double : l'art et l'idée morale ; mais le comique absolu, se rapprochant beaucoup plus de la nature, se présente sous une espèce une, et qui veut être saisie par intuition. Il n'y a qu'une vérification du grotesque, c'est le rire, et le rire subit ; en face du comique significatif, il n'est pas défendu de rire après coup ; cela n'argue pas contre sa valeur ; c'est une question de rapidité d'analyse. J'ai dit : comique absolu ; il faut toutefois prendre garde. Au point de vue de l'absolu définitif, il n'y a plus que la joie. Le comique ne peut être absolu que relativement à l'humanité déchue, et c'est ainsi que je l'entends.³³⁰

Nos *portraits* caricaturais de Balzac, o grotesco está definitivamente relacionado ao traço estético apontado por Baudelaire – “Le comique ne peut être absolu que relativement à l'humanité déchue, et c'est ainsi que je l'entends” –, ou seja, à degradação da forma. O riso provocado pelo grotesco é um “rire subit”. Ademais, a relação entre Balzac e a caricatura é extremamente afinada, não somente pela participação no jornal *La Caricature*, mas também pelo trabalho conjunto com Gavarni e Daumier, que ilustraram a *Comédie Humaine*, tal como lembra o próprio Baudelaire: “la véritable gloire et la vraie mission de Gavarni et Daumier ont été de compléter Balzac, qui d'ailleurs le savait bien, et les estimait comme des auxiliaires et des commentateurs.”³³¹

³²⁹ Baudelaire, Charles. *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques. Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1954, p. 720.

³³⁰ Ibid., loc. cit..

³³¹ Ibid., p. 745.

Mas a escritura não copia a caricatura, como já havia afirmado: a écfrase é pouco trabalhada pelo texto balzaquiano. O que sobressai, então, é o trabalho figural de elementos que desfiguram a forma humana e que provocam o riso infligido, isto é, o *riso subit* de que fala Baudelaire. É o trabalho de insubordinação ao referente, que no caso da caricatura corresponde à deformação do corpo, que deve ser levado em consideração.

Dans cette perspective, il faut prendre en compte les mesures graphiques métamorphiques qui permettent de briser, d'une part, l'unité physique du visible et plus particulièrement du corps engagé comme référent, support et incarnation, et d'autre part, les normes de la représentation ou les codes de l'idéalisation, en leur substituant une combinatoire qui incarne autrement : le mécanomorphisme, la tératogénie, la réification, le zoomorphisme, l'entomomorphisme, la daphnéisation... Toutes ces mutations, partielles ou globales, qui fondent le langage de la caricature moderne et lui donnent encore cours, de même que tous les jeux graphiques issus d'un régime général de la disjonction – les disproportions internes à la composition, les réductions ou les grossissements partiels, les déplacements, les glissements, les décalages à portée ludique... –, disloquent la perception rationnelle attachée à la réputation mimétique première de l'image, en y introduisant une abstraction énigmatique, source de comique : c'est le « chiffre » de Baudelaire, que le spectateur est invité à essayer de sanctionner, décrypter et rectifier, en riant brutalement de l'étrangeté produite.³³²

Verificamos que, na caricatura, o descritivo deforma o corpo, o referente, gerando novos grafismos que produzem uma “abstraction énigmatique”: o leitor detém-se diante da figura que provoca um riso estranho. Portanto, na caricatura, o riso é um elemento importante e, no espaço aberto na escritura para o *comique absolu*, o riso é desconhecido e de entonação violenta. Nos *portraits* balzaquianos, a diligência do traço que desenha o grotesco é extrema: tão meticulosamente pensada que, de fato, a caricatura provoca o riso pelo insólito das comparações.

Normalmente, lemos *portraits* em que as desfigurações cômicas se relacionam à vilania. É o caso do *portrait* de Jérôme-Nicolas Séchard, em *Illusions Perdues*. Nos manuscritos do romance, percebemos um trabalho intenso de reescritura do *incipit* do romance. Há várias correções e complementações e a imagem que se tem da página é a de uma *folie scripturale* que vai abrandando-se ao longo do romance. O mais notável é a

³³² Tillier, Bertrand. Op. cit., p.274.

primeiríssima página (Anexo- Imagem 4)³³³ do manuscrito, que seria a folha de rosto do romance. Nela, há desenhos de rostos, de perfis de nariz, que, ali, nesse entretempo, precedendo à narrativa, manifestam, a meu ver, o desejo figural. Essa folha de rosto um tanto burlesca *figura* o prazer da escritura.

É justamente no *incipit* de *Illusions Perdues* que se encontra o *portrait* de M. Séchard, figura caricata que força o riso no leitor através das desfigurações de seu corpo provocadas, pela vilania. Séchard é uma figura heterogênea:

(...) son nez avait pris le développement et la forme d'un A majuscule corps de triple canon, ses deux joues veinées ressemblaient à ces feuilles de vigne pleines de gibbosités violettes, purpurines et souvent panachées ; vous eussiez dit d'une truffe monstrueuse enveloppée par les pampres de l'automne. Cachés sous deux gros sourcils pareils à deux buissons chargés de neige, ses petits yeux gris, où pétillait la ruse d'une avarice qui tuait tout en lui, même la paternité, conservaient leur esprit jusque dans l'ivresse. Sa tête chauve et découronnée, mais ceinte de cheveux grisonnants qui frisottaient encore, rappelait à l'imagination les Cordeliers des *Contes de La Fontaine*. Il était court et ventru comme beaucoup de ces vieux lampions qui consomment plus d'huile que de mèche ; car les excès en toute chose poussent le corps dans la voie qui lui est propre. L'ivrognerie, comme l'étude, engraisse encore l'homme gras et maigrit l'homme maigre. Jérôme-Nicolas Séchard portait depuis trente ans le fameux tricorne municipal, qui dans quelques provinces se retrouve encore sur la tête du tambour de la ville. Son gilet et son pantalon étaient en velours verdâtre. Enfin, il avait une vieille redingote brune, des bas de coton chinés et des souliers à boucles d'argent. Ce costume où l'ouvrier se retrouvait encore dans le bourgeois convenait si bien à ses vices et à ses habitudes, il exprimait si bien sa vie, que ce bonhomme semblait avoir été créé tout habillé : vous ne l'auriez pas plus imaginé sans ses vêtements qu'un oignon sans sa pelure.³³⁴

Não há uma relação de conformidade entre o modelo e o *portrait*. Na figura, diversas referências comparecem justapostas: a letra, a vegetação, a vestimenta bizarra. O traço caricatural fica, justamente, por conta dos detalhes que denunciam os vícios de Séchard: o extremo apego a sua tipografia que desfigura seu nariz em forma de A, o alcoolismo marcado nas maçãs do rosto em forma de folhas das vinhas, a vestimenta antiquada transformada em pele. A caricatura, a desfiguração fica por conta de cada detalhe que não cede jamais sem antes esgotar ou extrapolar os limites da

³³³ Balzac. Manuscrits autographes des *Illusions Perdues* sous la cote Ms Lov A103_ titre.

³³⁴ Id.. *Illusions Perdues*, V, p.127-128. Itálicos do autor.

forma convencional. Assim, as maçãs do rosto não são apenas semelhantes às folhas das vinhas, mas “à ces feuilles de vigne pleines de gibbosités violettes, purpurines et souvent panachées.” É a impossibilidade, a desfiguração, que provoca o riso na descrição dessa “trufa gigantesca”.

Em *Ursule Miroët*, o *portrait* de Goupil apresenta desfigurações éticas. É importante frisar que, notadamente, o grotesco da caricatura balzaquiana é menos pitoresco/idealizado que denunciador: aproxima-se do abjeto presente no corpo político, denunciando a deformação ética. Assim como Séchard, Goupil é vil. A antiética desfigura seu corpo temido por todos:

Personne n'était plus craint ni plus respecté que Goupil dans Nemours. Armé des prétentions que comportait sa laideur, il avait ce détestable esprit particulier à ceux qui se permettent tout, et l'employait à venger les mécomptes d'une jalousie permanente. Il rimait les couplets satiriques qui se chantent au carnaval, il organisait les charivaris, il faisait à lui seul le petit journal de la ville.³³⁵

A frase “Armé des prétentions que comportait sa laideur” atua como catalisador da desfiguração do corpo de Goupil. As pretensões ilimitadas e imorais de Goupil, o organizador de *charivaris*, impõem um preço a seu corpo: “En voyant Goupil, vous eussiez aussitôt compris qu'il se fût hâté de jouir de la vie ; car pour obtenir des jouissances, il devait les payer cher.”³³⁶ E o preço imposto pela corrupção é o informe:

Malgré sa petite taille, le clerc avait à vingt-sept ans le buste développé comme peut l'être celui d'un homme de quarante ans. Des jambes grêles et courtes, une large face au teint brouillé comme un ciel avant l'orage et surmontée d'un front chauve, faisaient encore ressortir cette bizarre conformation. Aussi, son visage semblait-il appartenir à un bossu dont la bosse eût été en dedans. Une singularité de ce visage aigre et pâle confirmait l'existence de cette invisible gibbosité. Courbe et tordu comme celui de beaucoup de bossus, le nez se dirigeait de droite à gauche, au lieu de partager exactement la figure.³³⁷

O que se nota, na semelhança entre o *portrait* e o modelo, é uma contaminação entre a figura e a matéria: as duas tocam-se. A matéria entra no enunciado do *portrait* e demonstra uma visibilidade inconveniente:

Bref, la « conformité » idéale exige quelque chose comme réciproque d'une « non-commatèrialité » : dans l'expression « convenante » ou scolastique (chrétienne et aristotélicienne, mythique et métaphysique) de la

³³⁵ Id.. *Ursule Miroët*, III, p.778.

³³⁶ Ibid., p.777.

³³⁷ Ibid., p.777-778. Itálicos meus.

ressemblance, la matière ne doit pas toucher à la forme, ou plutôt la matière ne doit pas entrer dans l'énoncé ou dans l'actualité du rapport normal de « conformité. »³³⁸

Em Séchard, a semelhança com a letra, com a vegetação, com a trufa gigante constitui uma relação inesperada, causando o riso, devido à heterogeneidade absurda da matéria na comparação. Ao contrário, o grotesco de Goupil causa uma reação mais próxima do horror, devido à intensidade do informe em sua figura – “Aussi, son visage semblait-il appartenir à un bossu dont la bosse eût été en dedans” – ou da sujeira – “Les mains, grosses et mal emmanchées au bout de bras trop longs, étaient crochues et rarement propres”³³⁹.

A semelhança dos *portraits* balzaquianos é, de certa forma, uma *semelhança irritante*, causada por um traço que será mais tarde, curiosamente, empregado de forma radical por Georges Bataille nos *Documents*, a saber, o *desejo de mostrar tudo*, como bem observa Didi-Huberman:

Tout montrer, cela suppose que règnent la disparate, la discorde et la disconvenance. Et pourtant, la disparate n'est pas le non-rapport : voilà ce que la revue Documents s'attache à mettre en pratique, créant partout des rapports visuels et signifiants, c'est-à-dire, bien souvent, des ressemblances irritantes, des ressemblance qui grincent et, pour finir, des ressemblances qui crient.³⁴⁰

Contrariamente ao grotesco dualista de Victor Hugo, no qual figuras monstruosas surgem como contraponto à beleza, o grotesco dos *portraits* balzaquianos faz parte do curso ordinário da vida. O grotesco e a caricatura são uma construção visual e, portanto, possuem um valor estético: Balzac identifica a caricatura como *arte*. A diligência dos traços confirma essa identificação da escritura com a ideia de arte na caricatura, estabelecendo uma relação estética com o grotesco não mais dualista, mas sim dialética, tal como evidencia a enunciação balzaquiana: “Ce désordre est une source de beautés.”³⁴¹

³³⁸ Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance Informe ou le gai savoir selon Georges Bataille*. Paris: Macula, 1995, p. 29.

³³⁹ Balzac, Id.. *Ursule Miroët*, III, p.778.

³⁴⁰ Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance Informe*. Op. cit., p. 40.

³⁴¹ Balzac. *Préface d'Une fille d'Ève*. Op. cit., p. 187.

Portanto, continuando com o curso ordinário da vida, entram em cena as “vieilles filles”. A escritura balzaquiana dedica a essas figuras humanas um espaço especial, sendo que, no romance *Le Curé de Tours*, por exemplo, encontramos um tratado a respeito dessas figuras. Resumidamente, são figuras de mulheres dessemelhantes: “Sans se bien rendre compte de leur *dissemblance* avec les autres femmes, elles finissent par l’apercevoir et par en souffrir. La jalousie est un sentiment indélébile dans les cœurs féminins.”³⁴²

O antropomorfismo das “vieilles filles”, a dessemelhança em relação às mulheres e a falta da sexualidade em seu corpo desfiguram-nas. Privadas, como diz o texto, do *desejo*, do *contato*, elas são improdutivas: “*La morale et l’économie politique repoussent également l’individu qui consomme sans produire, qui tient une place sur terre sans répandre autour de lui ni bien ni mal.*”³⁴³ São figuras imaculadas, o que não significa *idealizadas* – “car le mal est sans doute un bien dont les résultats ne se manifestent pas immédiatement”³⁴⁴ –; ao contrário, são figuras que provocam fobia:

En ce moment, une espagnolette grogna dans la chambre du premier étage, au-dessous de celle de Pierrette. (...)

Aussi était-ce une fille, et une vieille fille. Quand elle eut déployé ses persiennes par un geste de chauve-souris, elle regarda dans toutes les directions et n’entendit que vaguement les pas de Brigaut qui s’enfuyait. Y a-t-il rien de plus horrible à voir que la matinale apparition d’une vieille fille laide à sa fenêtre? De tous les spectacles grotesques qui font la joie des voyageurs quand ils traversent les petites villes, n’est-ce pas le plus déplaisant? il est trop triste, trop repoussant pour qu’on en rie. Cette vieille fille, à l’oreille si alerte, se présentait dépouillée des artifices en tout genre qu’elle employait pour s’embellir: elle n’avait ni son tour de faux cheveux ni sa collerette. Elle portait cet affreux petit sac en taffetas noir avec lequel les vieilles femmes s’enveloppent l’occiput, et qui dépassait son bonnet de nuit relevé par les mouvements du sommeil. Ce désordre donnait à cette tête l’air menaçant que les peintres prêtent aux sorcières. Les tempes, les oreilles et la nuque, assez peu cachées, laissaient voir leur caractère aride et sec; leurs rides âpres se recommandaient par des tons rouges peu agréables à l’œil et que faisait encore ressortir la couleur quasi blanche de la camisole nouée au cou par des cordons vrillés. Les bâillements de cette camisole entr’ouverte montraient une poitrine comparable à celle d’une vieille paysanne peu soucieuse de sa laideur. Le bras décharné faisait l’effet d’un bâton sur lequel on aurait mis une étoffe. Vue à sa croisée, cette demoiselle paraissait grande à cause de la force et de l’étendue de son visage qui

³⁴² Id.. *Le Curé de Tours*, IV, p. 207.

³⁴³ Ibid., p. 206.

³⁴⁴ Ibid., p. 211.

rappelait l'ampleur inouïe de certaines figures suisses. Sa physionomie, où les traits péchaient par un défaut d'ensemble, avait pour principal caractère une sécheresse dans les lignes, une aigreur dans les tons, une insensibilité dans le fond qui eût saisi de dégoût un physionomiste. Ces expressions alors visibles se modifiaient habituellement par une sorte de sourire commercial, par une bêtise bourgeoise qui jouait si bien la bonhomie, que les personnes avec lesquelles vivait cette demoiselle pouvaient très-bien la prendre pour une bonne personne.³⁴⁵

Sylvie Rougron, descrita acima, é a “vieille fille” do romance *Pierrette*. Ela provoca fobia não somente pela aparência, mas também pelo gosto perverso da tortura infligida a sua prima, Pierrette. *Pierrette* é um romance de tonalidades obscuras e violentas: nele, a pequena órfã Pierrette, acolhida pelos tios que a maltratam física e psicologicamente, terá um fim trágico. Seguindo o desenvolvimento narrativo, encontramos essa outra descrição de Sylvie:

La semaine s'acheva comme elle avait commencé, dans des tourments continuels. Sylvie devint ingénieuse et poussa les raffinements de sa tyrannie jusqu'aux recherches les plus sauvages. Les Illinois, les Cherokees, les Mohicans auraient pu s'instruire avec elle.³⁴⁶

Essa figura, cujos gestos lembram um morcego – “Quand elle eut déployé ses persiennes par un geste de chauve-souris” –, sendo uma das figuras mais grotescas de se ver – “Y a-t-il rien de plus horrible à voir que la matinale apparition d'une vieille fille laide à sa fenêtre?” –, é descrita a partir de uma acumulação de adjetivos do campo semântico do horrível – repoussant, dépouillée, affreux, menaçant, aride, âpres, décharné. O excesso da descrição *desenha* a caricatura, atribuindo à figura o que Didi-Huberman denomina de *dérision anthropomorphe*.³⁴⁷

Já Mademoiselle Cormon, a “vieille fille” do romance *La Vieille Fille*, constitui o *portrait* por excelência da dessemelhança em relação às outras mulheres: a falta de “l'auxiliaire obligé de ses désirs” a seu lado, ou seja, a privação da sexualidade, deforma o corpo. Dessa feita, o *portrait*, igualmente construído na dimensão da *dérision anthropomorphe*, tem nuances tragicômicas:

Mademoiselle Cormon ne trouvait cependant point dans sa personne l'auxiliaire obligé de ses désirs. Elle n'avait d'autre beauté que celle-ci

³⁴⁵ Id.. *Pierrette*, IV, p. 32-33.

³⁴⁶ Ibid., p. 425.

³⁴⁷ Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance Informe*. Op. cit., p. 41.

improprement nommée la beauté du diable, et qui consiste dans une grosse fraîcheur de jeunesse que, théologalement parlant, le diable ne saurait avoir, à moins qu'il ne faille expliquer cette expression par la constante envie qu'il a de se rafraîchir. Les pieds de l'héritière étaient larges et plats. Sa jambe, qu'elle laissait souvent voir par la manière dont, sans y entendre malice, elle relevait sa robe quand il avait plu et qu'elle sortait de chez elle ou de Saint-Léonard, ne pouvait être prise pour la jambe d'une femme; c'était une jambe nerveuse, à petit mollet saillant et dru, comme celui d'un matelot. Sa bonne grosse taille, son embonpoint de nourrice, ses bras forts et potelés, ses mains rouges, tout en elle s'harmoniait aux formes bombées, à la grasse blancheur des beautés normandes. Ses yeux d'une couleur indécise arrivaient à fleur de tête et donnaient à son visage, dont les contours arrondis n'avaient aucune noblesse, un air d'étonnement et de simplicité moutonnaire qui seyait d'ailleurs à son état de vieille fille: si elle n'avait pas été innocente, elle eût semblé l'être. Son nez aquilin contrastait avec la petitesse de son front, car il est rare que cette forme de nez n'implique pas un beau front. Malgré de grosses lèvres rouges l'indice d'une grande bonté, ce front annonçait trop peu d'idées pour que le cœur fût dirigé par l'intelligence: elle devait être bienfaisante sans grâce. Or, l'on reproche sévèrement à la vertu ses défauts, tandis qu'on est plein d'indulgence pour les qualités du vice. Ses cheveux châtons, d'une longueur extraordinaire, prêtaient à sa figure cette beauté qui résulte de la force et de l'abondance, les deux caractères principaux de sa personne. Au temps de ses prétentions, elle affectait de mettre sa figure de trois quarts pour montrer une très-jolie oreille qui se détachait bien au milieu du blanc azuré de son col et de ses tempes, rehaussé par son énorme chevelure. Vue ainsi, en habit de bal, elle pouvait paraître belle. Ses formes protubérantes, sa taille, sa santé vigoureuse arrachaient aux officiers de l'Empire cette exclamation: « Quel beau brin de fille! » Mais avec les années, l'embonpoint élaboré par une vie tranquille et sage, s'était insensiblement si mal réparti sur ce corps, qu'il en avait détruit les primitives proportions. En ce moment, aucun corset ne pouvait faire retrouver de hanches à la pauvre fille, qui semblait fondue d'une seule pièce. La jeune harmonie de son corsage n'existait plus, et son ampleur excessive faisait craindre qu'en se baissant elle ne fût emportée par ces masses supérieures; mais la nature l'avait douée d'un contre-poids naturel qui rendait inutile la mensongère précaution d'une tournure. Chez elle tout était bien vrai. En se triplant, son menton avait diminué la longueur du col et gêné le port de la tête. Elle n'avait pas de rides, mais des plis; et les plaisants prétendaient que, pour ne pas se couper, elle se mettait de la poudre aux articulations, ainsi qu'on en jette aux enfants.³⁴⁸

Observamos no *portrait* um desmembramento do corpo: pé, pernas, olhos, boca etc.. Aliás, normalmente, essa sucessão das partes do rosto e do corpo é comum na descrição de um *portrait*; entretanto, aqui, cada parte adquire uma desproporção ou uma qualidade informe – “Les pieds de l'héritière étaient larges et plats” ou, então, sua perna que “ne pouvait être

³⁴⁸ Balzac. *La Vieille Fille*, IV, p. 856-857.

prise pour la jambe d'une femme ; c'était une jambe nerveuse, à petit mollet saillant et dru, comme celui d'un matelot" –, de maneira que as partes do corpo da *vieille fille* vão sendo descritas como destituídas de qualquer semelhança com uma mulher. O tragicômico fica por conta de alguns artifícios da posição desse corpo no espaço, que, por algum instante, conseguem iludir o olhar e mostrar o corpo de Mademoiselle Cormon como o de uma mulher: "Au temps de ses prétentions, elle affectait de mettre sa figure de trois quarts pour montrer une très-jolie oreille qui se détachait bien au milieu du blanc azuré de son col et de ses tempes, rehaussé par son énorme chevelure. Vue ainsi, en habit de bal, elle pouvait paraître belle."

Nesses *portraits* caricaturais, o informe e a dessemelhança, embora causem o riso e o horror, não são inesperados, haja vista que o exagero e a deformação são traços estéticos constitutivos da caricatura. Porém, a escritura balzaquiana trabalha aspectos da dessemelhança que sugerem uma *montagem figurativa* pelo uso da heterogeneidade. Tal montagem figurativa, a meu ver, é um traço peculiar do grotesco em Balzac, atribuindo ao estilo do *portrait* um ritmo especial. Nesse sentido, o excesso das descrições é, algumas vezes, segundo certas leituras críticas³⁴⁹, sinônimo de uma *faiblesse de style*, como indica Éric Bordas: "la prose balzacienne n'ait jamais paru bien séduisante aux oreilles académiques comme aux esprits pusillanimes."³⁵⁰ Na verdade, o excesso provoca uma *semelhança irritante* que investe as figuras de um intenso poder denunciativo próprio da caricatura, mas que, dessa feita, é figurado na escritura.

3.3 – *La Femme de Trente Ans*: semelhança transgressora.

O grotesco e o caricatural não são as únicas condições da desfiguração ou do informe, pois é o *aspecto* informe que conta e não uma temática simbólica. Na beleza, por exemplo, a partir de deslocamentos da ordem do sintoma, ou seja, do desejo e da sedução que estão, aí, indiscutivelmente

³⁴⁹ Sobre essa questão, conferir o excelente artigo de Éric Bordas. (Bordas, Éric. Rythmes du récit balzacien, ou des mesures sensibles du romantisme français. *L'Année balzacienne*, 1/2000, n° 1, p. 159-184. Disponível em: <www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2000-1-page-159.htm>. DOI: [10.3917/balz.001.0159](https://doi.org/10.3917/balz.001.0159), p.183. Consultado em 25 maio de 2015.)

³⁵⁰ Ibid., loc.cit.

associados, a forma e o informe são trabalhados na figura, numa relação dialética. Como afirma Bataille, “La séduction extrême est probablement à la limite de l’horreur.”³⁵¹ Isso somente é possível uma vez que nos permitimos sermos invadidos pela empatia diante da figura, ou seja, pela força figural. Assim, quanto maior for “la beauté du devant, plus profonde est la souillure du dedans, plus déchirante aussi la possibilité d’ouverture, de blessure.”³⁵²

A escritura balzaquiana trabalha, assim, com a possibilidade de abertura e de rompimento ao figurar a sedução da beleza. Percebemos uma relação dialética na figura, matizada pela figurabilidade, num jogo entre figuração e desfiguração. O deslocamento proposto por esse jogo é o que provoca o rompimento da semelhança e, portanto, o rompimento com o pensamento *idealista* das formas.

Na revista *Documents*, Georges Bataille escreve um texto fascinante, intitulado “Le langage des fleurs”, no qual a forma e as questões idealizadas de semelhança são transgredidas, ao mesmo tempo em que propõem um novo tipo de conhecimento. Aliás, esse movimento epistemológico fundamenta a problemática proposta pela revista. Segundo Didi-Huberman, os *Documents* não *ilustram* um conhecimento, ao contrário, a revista critica “toute valeur axiomatique.”³⁵³ Há, ainda, um conhecimento “pathique ou pathétique”, isto é, um conhecimento que surgiria “du choc, de la relation, de la surprise – rire ou horreur – produite dans la relation.”³⁵⁴ O conhecimento material e transformador, proposto pelos *Documents*, aproxima-se, a meu ver, da dinâmica da escritura balzaquiana.

O texto em questão, “Le langage des fleurs”, interessa, particularmente em relação à escritura balzaquiana, justamente pela transgressão da forma, isto é, pelo transtorno da conformidade. Bataille rompe com a forma, *rasgando* a figura idealizada das flores. O autor constata uma forma universalmente consagrada ao afirmar que muitas coisas “peuvent se transformer dans les sociétés humaines, mais rien prévaudra contre une vérité aussi naturelle: qu’une belle fille ou une rose rouge signifient

³⁵¹ Citado por Didi-Huberman. (Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance Informe*. Op. cit., p. 334.)

³⁵² Id.. *Ouvrir Vénus*. Op. cit., p. 96-97.

³⁵³ Id.. *La Ressemblance Informe*. Op. cit., p. 38.

³⁵⁴ Ibid., loc. cit..

l'amour.”³⁵⁵ Ele postula, ainda, que “si l'on dit que les fleurs sont belles c'est qu'elles paraissent conformes à ce qui doit être, c'est-à-dire qu'elles représentent pour ce qu'elles sont, l'idéal humain”³⁵⁶, de maneira que – forma ideal – se “on exprime l'amour à l'aide d'une fleur c'est la corolle, plutôt que les organes utiles, ce qui devient le signe du désir.”³⁵⁷

É importante, aqui, ressaltar que transgredir a forma não significa desvincular-se das formas e, como afirma Didi-Huberman,

Revendiquer l'informe ne veut pas dire revendiquer de non-formes, mais plutôt s'engager dans un *travail des formes* équivalent à ce que serait un *travail* d'accouchement ou d'agonie : une ouverture, une déchirure, un processus déchirant mettant quelque chose à mort et, dans cette négativité même, inventant quelque chose d'absolument neuf, mettant quelque chose à jour, fût-il le jour d'une cruauté au travail dans les formes et dans les rapports entre formes – une *cruauté dans les ressemblances*.³⁵⁸

Se levarmos em consideração o *trabalho das formas*, não estamos muito longe de Balzac. Nada de espantoso ou de escandaloso na aproximação entre o texto de Bataille e o de Balzac: este último encontrou, muito antes – donde a peculiaridade e, por que não, a modernidade de sua escritura –, o trabalho da forma e a semelhança transgressiva, de maneira, obviamente, muito menos declarada que em Bataille, mas igualmente contestadora. Não que as descrições balzaquianas sejam semelhantes ao *nada*, mas elas constituem, muitas vezes, semelhanças irritantes e transgressivas.

Isso posto, no romance *La Femme de trente ans*, encontro essa descrição de Julie de Chastillon – a marquise d'Aiglemont –, que dá vida justamente ao *portrait* da mulher de trinta anos: “La marquise d'Aiglemont ressemblait à une belle fleur dont la racine est rongée par un insecte noir.”³⁵⁹ Há, no entanto, na beleza da marquesa, descrita no início do romance como uma das mais belas figuras, um traço informe. Mais tarde, ao final do romance, a comparação entre as flores e o ideal de beleza é retomada na escritura:

³⁵⁵ Bataille, Georges. *Le langage des fleurs. Documents*, 1929, n° 3, p. 162.

³⁵⁶ Ibid., loc. cit..

³⁵⁷ Ibid., loc. cit..

³⁵⁸ Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance Informe*. Op. cit., p. 21. Itálicos do autor.

³⁵⁹ Balzac. *La Femme de trente ans*, II, p. 1074.

Pendant la rapide saison où la femme reste en fleur, les caractères de sa beauté servent admirablement bien la dissimulation à laquelle sa faiblesse naturelle et nos lois sociales la condamnent. Sous le riche coloris de son visage frais, sous le feu de ses yeux, sous le réseau gracieux de ses traits si fins, de tant de lignes multipliées, courbes ou droites, mais pures et parfaitement arrêtées, toutes ses émotions peuvent demeurer secrètes : la rougeur alors ne révèle rien en colorant encore des couleurs déjà si vives ; tous les foyers intérieurs se mêlent alors si bien à la lumière de ces yeux flamboyants de vie, que la flamme passagère d'une souffrance n'y apparaît que comme une grâce de plus.³⁶⁰

Há algo *sob*, que se repete no trecho descritivo, algo que desfigura, que macula a beleza, ou seja, algo como um *inseto negro roendo sua raiz*. A beleza, tal como diz Bataille, está simbolizada na superfície da flor, nas pétalas; porém, ela é drenada “à la puanteur du fumier, bien qu'elle ait paru y échapper dans un élan de pureté angélique et lyrique, la fleur semble brusquement recouvrir à son ordure primitive: la plus idéale est rapidement réduite à une loque de fumier aérien.”³⁶¹ O que é esse inseto negro senão o desejo que vem desfigurar a forma ideal, uma vez que, como reafirma Bataille, o desejo nada tem a ver com a beleza ideal, ao contrário, ele está a ela associado para “souiller et flétrir”³⁶² a beleza? Trata-se da relação dialética da superfície e do fundo, da pétala e da raiz, da beleza e da sujeira trabalhando na forma da figura.

Bataille termina seu texto, “Le langage des fleurs”, questionando seus leitores: “Et le geste confondant du marquis de Sade enfermé avec les fous, qui se faisait porter les plus belles roses pour en effeuiller les pétales sur le purin d'une fosse, ne recevrait-il pas, dans ces conditions, une portée accablante ?”³⁶³ A frase de Balzac que descreve, tão intensa e paradoxalmente, o *portrait* dessa mulher de trinta anos, a meu ver, parece herdar a mesma *portée accablante* do gesto do marquis de Sade.

3.4 – *Le Curé de village* e *Sarrasine*: dialética das formas, as metamorfoses de Véronique e Sarrasine.

³⁶⁰ Ibid., p. 1205-1206. Itálicos meus.

³⁶¹ Bataille, Georges. *Le langage des fleurs*. Op. cit., p. 163.

³⁶² Ibid., loc.cit..

³⁶³ Ibid., loc. cit..

Tanto *Le Curé de village* como *Sarrasine* são romances que, no plano narrativo, giram em torno de um enigma, embora, é interessante lembrar, a narrativa balzaquiana dê indícios do que está prestes a ser revelado. São romances que têm como motivação narrativa a revelação de uma verdade, manobra que solicita a atenção do leitor. Todavia, *la teneur* de cada um dos romances é muito diferente. *Le Curé de village*, por exemplo, é um romance que entrelaça as forças religiosas e políticas, um romance no qual, segundo o projeto enunciado numa carta a Mme Hanska, a escritura pretende realizar “l’application du repentir catholique à la civilisation.”³⁶⁴ Não nos iludamos com as questões moralistas que tal frase poderia suscitar: o romance engendra uma problemática política que é, inclusive, aporética, tal como analisa acuradamente Jacques Rancière, em *La chair des Mots*.³⁶⁵

Mas a questão que me interessa é como esse projeto de “l’application du repentir catholique à la civilisation” age na figurabilidade do romance. A resposta encontra-se no *portrait mouvant* de Véronique Graslin, que se transfigura durante o romance. Ora, o teor religioso indicado na gênese do romance associa a figura de Véronique Graslin à figura da Verônica cristã do episódio da Paixão de Cristo.

Véronique Graslin encarna em seu corpo a impossibilidade da conciliação entre a moral cristã e a civilização moderna. A semelhança trabalhada no *portrait* será, então, constantemente transfigurada. A importante questão interiorizada na criação no *portrait* de Véronique, como veremos, consiste na desfiguração e na problemática da *carne*. Há, em seu corpo, uma dialética entre o *voiler* e o *dévoiler* e, curiosamente, na figura também se encontra o enigma, pois nada “n’attire le regard autant qu’une voile, car la voile ne cesse de promettre, en l’irréalisant, le dévoilement.”³⁶⁶ O corpo de Véronique, sua carne, será seu véu, descrito no romance como sua “voile de chair”. Mas seu corpo será pouco a pouco revelado, para ser completamente desvelado no final do romance, mais especificamente no capítulo com um título muito significativo: “Véronique au tombeau.”

³⁶⁴ Balzac. *Lettres à l’étrangère*, p. 536.

³⁶⁵ Cf. Rancière, Jacques. *La Chair des Mots*. Paris: Éditions Galilée, 1998.

³⁶⁶ Didi-Huberman, Georges. *L’Image Ouverte*. Paris: Gallimard, 2007, p. 104.

Comecemos pelo início; a primeira aparição de Véronique no romance registra seu nascimento:

En mai 1802, la Sauviat eut une fille. (...) Son lait ne coûtant rien, elle laissa téter pendant deux ans sa fille qui ne s'en trouva pas mal. Véronique devint le plus bel enfant de la basse-ville, les passants s'arrêtaient pour la voir.³⁶⁷

A pureza e a beleza de Véronique terão um poder de transformação: a avareza do pai será apaziguada:

Cet homme de plomb, de fer et de cuivre redevint un homme de sang, d'os et de chair.³⁶⁸

Sua beleza potencializa-se:

A neuf ans, Véronique étonna le quartier par sa beauté. Chacun admirait un visage qui pouvait être un jour digne du pinceau des peintres empressés à la recherche du beau idéal. Surnommée la petite Vierge, elle promettait d'être bien faite et blanche. Sa figure de madone, car la voix du peuple l'avait bien nommée, fut complétée par une riche et abondante chevelure blonde qui fit ressortir la pureté de ses traits. Quiconque a vu la sublime petite Vierge de Titien dans son grand tableau de la Présentation au Temple, saura ce que fut Véronique en son enfance: même candeur ingénue, même étonnement séraphique dans les yeux, même altitude noble et simple, même port d'infante.³⁶⁹

A virgem de Titien, ser ideal que somente pode ser descrito em comparação à obra de arte, será desfigurada: a alma pura entrará em contato como mundo mundano:

A onze ans, elle eut la petite-vérole, et ne dut la vie qu'aux soins de la sœur Marthe. (...)

Véronique fut sauvée, *mais sa beauté périt*. Cette figure, également colorée par une teinte où le brun et le rouge étaient harmonieusement fondus, resta frappée de mille fossettes qui grossirent la peau, dont la pulpe blanche avait été profondément travaillée. Le front ne put échapper aux ravages du fléau, il devint brun et demeura comme martelé. *Rien n'est plus discordant que ces tons de brique sous une chevelure blonde, ils détruisent une harmonie préétablie*. Ces déchirures du tissu, creuses et capricieuses, altérèrent la pureté du profil, la finesse de la coupe du visage, celle du nez, dont la forme grecque se vit à peine, celle du menton, délicat comme le bord d'une porcelaine blanche. La maladie ne respecta que ce qu'elle ne pouvait atteindre, les yeux et les dents. Véronique ne perdit pas non plus l'élégance et la beauté de son corps, ni la plénitude de ses lignes, ni la grâce de sa taille.³⁷⁰

³⁶⁷ Balzac. *Le Curé de village*, IX, p. 646.

³⁶⁸ Ibid., p. 647.

³⁶⁹ Ibid., p. 648. Itálicos meus.

³⁷⁰ Ibid., loc. cit..

Além da doença que a desfigura, há igualmente a descoberta da sexualidade, quando cai em suas mãos o romance *Paul et Virginie* – leitura reveladora para alguém que até então somente havia lido o Antigo e o Novo Testamento, o que “c’était déjà trop”. Tal leitura provoca o desvelamento e “l’irruption du dedans”, como denomina Didi-Huberman, o *visual* rompendo a *visibilidade* do mundo sensível cristão. A virgem de Titien é aberta: vemos nela, agora, a mulher:

*Une main, doit-on dire divine ou diabolique, enleva le voile qui jusqu’alors lui avait couvert la Nature. La petite vierge enfouie dans la belle fille trouva le lendemain ses fleurs plus belles qu’elles ne l’étaient la veille, elle entendit leur langage symbolique, elle examina l’azur du ciel avec une fixité pleine d’exaltation (...).*³⁷¹

E o que significa esse desvelamento e essa desfiguração? Veremos que, de certa forma, a irrupção do que está dentro, do desejo de Véronique, a levará à morte e a sua transfiguração em “Véronique au tombeau”, pois:

*Leur irruption dans le visible les voue, d’ailleurs, à une logique inexorable : mettre à jour la couleur du dedans – la couleur de la vie –, cela signifie très exactement mettre à mort.*³⁷²

A metamorfose de Véronique, “l’irruption du dedans”, será descrita de forma extremamente plástica:

*Ce spectacle fut touchant et terrible à la fois ; mais il fut solennel par la disposition des choses, à un tel point que la peinture y aurait trouvé peut-être le sujet d’un de ses chefs-d’œuvre.*³⁷³

A semelhança do *portrait* de Véronique não é trabalhada na dimensão figurativa e nem na mimética, que é fixa; ao contrário, trata-se de uma semelhança instável, pois nesse corpo sexualizado, deformado – Véronique pratica a autoflagelação: “– Marcher, s’écria-t-elle, et porter un affreux cilice de crin qui lui fait de continuelles piqûres sur la peau !”³⁷⁴ –, podemos ver além da “voile de chair”. Muitas vezes, o corpo de Véronique é descrito para além da carne, da realidade sensível: nosso olho figurativo, sozinho, não seria capaz de ver a substância, o “dedans”. Mas, a escritura, ao dilacerar

³⁷¹ Ibid., p. 654. Itálicos meus.

³⁷² Didi-Huberman, Georges. *L’Image Ouverte*. Op. cit., p. 134.

³⁷³ Balzac. *Le Curé de village*, IX, p. 870.

³⁷⁴ Ibid., p. 849.

esse corpo, ou seja, ao desvelar o corpo pelo gesto figural, permite que nosso olho veja a *substância* de Véronique:

Il se passait en elle un phénomène ravissant et merveilleux qui promettait à l'amour une femme cachée à tous les yeux. (...)

Quand un sentiment violent éclatait chez Véronique, et l'exaltation religieuse à laquelle elle était livrée alors qu'elle se présentait pour communier doit se compter parmi les vives émotions d'une jeune fille si candide, il semblait qu'une lumière intérieure effaçât par ses rayons les marques de la petite-vérole. Le pur et radieux visage de son enfance reparaisait dans sa beauté première. Quoique légèrement voilé par la couche grossière que la maladie y avait étendue, il brillait comme brille mystérieusement une fleur sous l'eau de la mer que le soleil pénètre. Véronique était changée pour quelques instants: la petite Vierge apparaissait et disparaissait comme une céleste apparition. La prunelle de ses yeux, douée d'une grande contractilité, semblait alors s'épanouir, et repoussait le bleu de l'iris, qui ne formait plus qu'un léger cercle. Ainsi cette métamorphose de l'œil, devenu aussi vif que celui de l'aigle, complétait le changement étrange du visage.³⁷⁵

Vemos – nós, leitores, – um corpo que se metamorfoseia entre a forma ideal da substância e a desfiguração provocada pelo contato com o mundo sensível, com o mundano. O interessante é que a escritura trabalha com uma conversão na semelhança, ora desfigurada, ora forma ideal. Pensando na figura cristã de Véronique – relembrando o projeto enunciado por Balzac a Mme Hanska –, a escritura pode trabalhar, nesse *portrait*, a questão da diferença entre a imitação e a encarnação. A diferença entre esses modos de semelhança, segundo Didi-Huberman, consiste em que:

L'imitation ne s'attache qu'au monde visible, son objet ultime est toujours un objet de réalité: l'idolâtre jouit vers un marbre parce qu'il s'imagine jouir de la réalité d'une femme, à moins que, fétichiquement, il ne jouisse de l'artifice lui-même. L'incarnation, au contraire, en déployant le visuel, creuse dans la réalité l'écart du réel, de l'impossible, et creuse dans la jouissance l'écart de l'insoutenable, de l'horreur. C'est pourquoi le visuel ne propose jamais l'unité d'un *aspect* focalisé, mais un *procès*, à savoir le vacillement de deux aspects contradictoires qui tracent le jeu angoissant du dehors et du dedans, de la beauté et de l'effroi.³⁷⁶

Portanto, o visual que irrompe e que dilacera a figura de Véronique – essa personagem dita bela e feia que, se analisada no âmbito da questão mimética, seria problemática para a verossimilhança narrativa – produz um *portrait* admirável da turbulência e da potencialidade da visada aporética pretendida por Balzac da “application du repentir catholique à la

³⁷⁵ Ibid., p. 651-652.

³⁷⁶ Didi-Huberman, Georges. . *L'Image Ouverte* .Op. cit., p. 149. Itálicos do autor.

civilisation.” O *portrait* não é inverossímil, pois não é imitação: ele não é figurado para representar o mundo real; é, ao contrário, a resposta figural da escritura para a problemática da substância e da matéria no mundo que Balzac chama de Civilização. O *portrait* é extremamente sedutor, assim como o mistério narrativo, pois ele transtorna a maneira do olhar: ora belo, ora deformado, ora velado, ora desvelado; e a nós, leitores, é oferecida a volúpia da possibilidade de *tudo* ver.

Podemos, ainda, entender a figurabilidade trabalhada no *portrait* de Véronique a partir do uso peculiar e, portanto, problemático, da figura cristã³⁷⁷ na civilização moderna, haja vista as contrariedades e impossibilidades, aí, implicadas. O interessante é acompanhar a complexidade e os incômodos do uso do objeto figurativo na tessitura de um romance moderno. A escritura balzaquiana, ao fazê-lo, transforma uma figura que poderia ser tomada, na ordem mimética, como superada e até mesmo como senil, devido aos contornos moralistas do plano da significação, em um exercício figural cativante.

Entre os muitos momentos da metamorfose do corpo de Véronique, isto é, no vaivém da beleza, o que lhe outorga uma “horrible beauté”, a escritura produz belos *portraits*, no quais os martírios da figura são explorados não no plano da significação, conferindo um teor moralista e enfadonho à leitura, mas nos contornos de um corpo que se desfigura diante do conflito entre a alma e a carne:

Éclairée par les lueurs douces du couchant, elle resplendissait d’une horrible beauté. Son front jaune sillonné de longues rides amassées les unes au-dessus des autres, comme des nuages, révélaient une pensée fixe au milieu de troubles intérieurs. Sa figure, dénuée de toute couleur, entièrement blanche de la blancheur mate et olivâtre des plantes sans soleil, offrait alors des lignes maigres sans sécheresse, et portait les

³⁷⁷ A figura cristã faz referência, como já indiquei, ao episódio da Véronique da Paixão de Cristo, isto é, refere-se à representação do rosto de Jesus deixada em seu véu, episódio que origina a questão da encarnação, do *stigmat*, na estética ocidental, tal como explica Didi-Huberman: “C’est donc, ici, le dedans qui compte surtout: le modèle sémiotique dominant n’y est pas l’iconicité, au sens peircien, mais bien l’indicialité que suppose, par exemple, le terme *vestigium* – trace et présence – opposé, chez Tertullien, aux artifices représentationnels du *signum*. Les mythes d’origine de l’image chrétienne, depuis le moment d’incarnation jusqu’à l’épisode de la Véronique, impliquent tous le lien de la lumière, du sang et du contact.” (Ibid. p. 150.)

traces des grandes souffrances physiques produites par les douleurs morales. Elle combattait l'âme par le corps, et réciproquement.³⁷⁸

De maneira que, no *espaço figural*, as constantes transformações no *portrait* e a dialética da forma e do informe dinamizam a leitura, como ilustra o trecho abaixo, no qual as alterações são descritas de forma energética, já no final do romance:

En ce moment un sourire où se peignait le bonheur que lui causait la pensée d'une expiation complète rendit à sa figure l'air d'innocence qu'elle eut à dix-huit ans. *Toutes les agitations inscrites en rides effrayantes, les couleurs sombres, les marques livides, tous les détails qui rendaient cette tête si horriblement belle* naguère, quand elle exprimait seulement la douleur, enfin les altérations de tout genre disparurent ; il semblait à tous que jusqu'alors *Véronique avait porté un masque, et que ce masque tombait*. Pour la dernière fois s'accomplissait l'admirable phénomène par lequel le visage de cette créature en expliquait la vie et les sentiments. Tout en elle se purifia, s'éclaircit, *et il y eut sur son visage comme un reflet des flamboyantes épées des anges gardiens qui l'entouraient*.³⁷⁹

Sarrasine é, igualmente, um romance da metamorfose, da desfiguração e do mistério narrativo. Nele, o narrador e sua companheira percebem uma estranha figura em uma festa. Há um mistério circundando essa figura; porém, o narrador está a par dos fatos desconhecidos de sua companheira. Maliciosamente, o narrador propõe um acordo: a narrativa sobre os fatos em troca de um *rendez-vous*. A companheira aceita e a história é desvelada ao pé de uma lareira.

Barthes diz: “à l'origine du Récit, le désir.”³⁸⁰ De fato, como venho argumentado até aqui, a figurabilidade, coexistindo na narrativa, é também movida pela atividade do desejo. Mas, conjuntamente à relação performativa entre escritura e desejo, há o *sintoma*, aspecto estritamente associado à produção de semelhança no *portrait* da *Zambinella*, por exemplo. Contudo, não é fácil pensar o sintoma relacionado às questões estéticas, como discute Didi-Huberman, no trecho abaixo:

Il n'est pas facile de penser la dialectique comme un mouvement voué au symptôme plutôt qu'à la synthèse, c'est-à-dire autrement que comme un processus de clôture et de tyrannique réconciliation logique. Il n'est pas facile donc de penser le symptôme comme une catégorie critique d'ordre

³⁷⁸ Balzac. *Le Curé de village*, IX, p. 850.

³⁷⁹ Ibid., p. 850.

³⁸⁰ Barthes, Roland. *S/Z*. Op. cit., p. 87.

général, dépassant et même subvertissant la signification clinique que ce mot a pris depuis le XVIII^e siècle dans le champs très particulier des sciences médicales. Employer le mot *symptôme* dans la sphère de réflexion esthétique a quelque chose de dissonant, comme si l'*art*, cette activité pleine d'attraits, pourvoyeuse de plaisirs et des valeurs, souvent pensée comme la chose la plus agréable du monde, ne pouvait précisément se poser qu'en opposant de toutes ses forces – forces que Bataille eût sans doute appelées niaiseries – à cette chose la plus désagréable du monde, et la plus pourvoyeuse de souffrances, qu'est *la maladie*.³⁸¹

Ao contrário do contrato narrativo estabelecido no espaço diegético entre o narrador e sua convidada, Sarrasine e Zambinella figuram a atividade da dialética das formas no contrato – libidinal – entre o olhar ativo e o ser olhado passivo: uma dialética do sintoma, portanto, entre a forma e o informe, isto é, o contato “essentiel de la ressemblance et de la dissemblance dans l'humain.”³⁸²

No plano estético, na produção do *portrait*, a escritura trabalha com o sintoma; o sintoma da forma e do informe se espalha por toda a narrativa e a voz do narrador não é poupada: “Je ne sais combien de temps je méditai sur ces deux côtés de la médaille humaine.”³⁸³ A inconstância, a dialética das formas, passa a tomar conta do descritivo, tal como figura o pensamento do narrador acerca da dialética da vida – “mes réflexions mêlées de noir et de blanc, de vie et de mort.”³⁸⁴ Como uma metamorfose, esses pensamentos se personificam diante de seus olhos:

Par un des plus rares caprices de la nature, la pensée en demi-deuil qui se roulait dans ma cervelle en était sortie, elle se trouvait devant moi, personnifiée, vivante, elle avait jailli comme Minerve de la tête de Jupiter, grande et forte, elle avait tout à la fois cent ans et vingt-deux ans, elle était vivante et morte.³⁸⁵

A partir da primeira aparição da Zambinella, a dialética entre forma e informe, entre semelhança e dessemelhança não cessará. Primeiramente, a figura parece ter ao mesmo tempo “cent ans et vingt-deux ans”; segue-se, então, no desenvolvimento descritivo do *portrait*, uma fusão entre o corpo da Zambinella e o de sua convidada, quase que resultando numa única figura,

³⁸¹ Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance Informe*. Op. cit., p. 333-334.

³⁸² Ibid., p. 338.

³⁸³ Balzac. *Sarrasine*, VI, p. 1050.

³⁸⁴ Ibid., p. 1049.

³⁸⁵ Ibid., p. 1050.

ou melhor, numa desfiguração pela fusão do corpo da Zambinella com o belo corpo da jovem convidada:

Il avait surgi sans cérémonie auprès d'une des plus ravissantes femmes de Paris, danseuse élégante et jeune, aux formes délicates, une de ces figures aussi fraîches que l'est celle d'un enfant, blanches et roses, et si frêles, si transparentes, qu'un regard d'homme semble devoir les pénétrer, comme les rayons du soleil traversent une glace pure. Ils étaient là, devant moi, tous deux, ensemble, unis et si serrés, que l'étranger froissait et la robe de gaze, et les guirlandes de fleurs, et les cheveux légèrement crêpés, et la ceinture flottante.³⁸⁶

Nota-se, no excerto, o velho, um corpo que será descrito por um “materialismo baixo”, que, ao mesmo tempo, repugna e seduz, desfigura (*froissait*) as formas da bela jovem: “Ils étaient là, devant moi, tous deux, ensemble, unis et si serrés que l'étranger froissait et la robe de gaze, et les guirlandes de fleurs, et les cheveux légèrement crêpés, et la ceinture flottante.”

Zambinella é o desejo, o libidinal encarnado, a “souillure” de que fala Bataille sobre o erotismo.³⁸⁷ No contato entre a semelhança da bela jovem de contornos idealizados de beleza e a dessemelhança assustadora, mas sedutora, de Zambinella – “une chimère hideuse à moitié, divinement femelle par le corsage” –, ocorre a liberação dos instintos libidinais que o olhar do *portrait*, fundido entre a forma e o informe, provoca no narrador:

Voir, auprès de ces débris humains, une jeune femme dont le cou, les bras et le corsage étaient nus et blancs; dont les formes pleines et verdoyantes de beauté, dont les cheveux bien plantés sur un front d'albâtre inspiraient l'amour, dont les yeux ne recevaient pas, mais répandaient la lumière, qui était suave, fraîche, et dont les boucles vaporeuses, dont l'haleine embaumée semblaient trop lourdes, trop dures, trop puissantes pour cette ombre, pour cet homme en poussière; ah! c'était bien la mort et la vie, ma pensée, une arabesque imaginaire, une chimère hideuse à moitié, divinement femelle par le corsage.³⁸⁸

O narrador em êxtase, aspecto confirmado pela exclamação e pelo pensamento comparado a uma “arabesque imaginaire”, não consegue nomear seu desejo:

³⁸⁶ Ibid., loc. cit..

³⁸⁷ “La beauté importe au premier chef en ce que la laideur ne peut être souillée, et que l'essence de l'érotisme est la souillure (...). Plus grande est la beauté, plus profonde est la souillure.” (Bataille, Georges. *L'Érotisme*. Op. cit., p. 144.)

³⁸⁸ Balzac. *Sarrasine*, VI, p. 1053. Itálicos meus.

Elle s'enhardit alors assez pour examiner pendant un moment cette créature *sans nom dans le langage humain*, forme sans substance, être sans vie, ou vie sans action.³⁸⁹

No encontro da bela jovem com a figura decrepita de Zambinella, a escritura balzaquiana coloca em evidência as duas formas de sedução: a beleza ideal e o burlesco do materialismo baixo – a figura ideal e a desfiguração do ideal. Não que o texto de Balzac enuncie explicitamente o baixo materialismo; porém, é um texto que nos coloca em estado de atenção a respeito do que seduz. Nada das aberrações e das deformações de teor similar às de Bataille, mas há, sem dúvida, em *Sarrasine* um desvio do que, normalmente, e sobretudo no mundo burguês, é tido no plano oficial, eu diria, como aquilo que seduz. Assim como Bataille, a meu ver, as metamorfoses do *portrait* de Zambinella e sua dialética das formas ressaltam e reivindicam a outra sedução, a que se desvia do ideal. Posso afirmar, então, que Balzac insiste nessa diferença, semelhantemente ao que enuncia Bataille no fragmento, a seguir transcrito, retirado do artigo “Le Gros Orteil”:

Le sens de cet article repose dans une insistance à mettre en cause directement et explicitement *ce qui séduit*, sans tenir compte de la cuisine poétique, qui n'est en définitive qu'un détournement (la plupart des êtres humains sont naturellement débiles et ne peuvent s'abandonner à leurs instincts que dans la pénombre poétique). Un retour à la réalité n'implique aucune acceptation nouvelle, mais cela veut dire qu'on est séduit basement, sans transposition et jusqu'à crier, en écarquillant les yeux : les écarquillant ainsi devant un gros orteil.³⁹⁰

O *portrait* de Zambinella sai, desse modo, da penumbra poética sem, no entanto, deixar de seduzir:

Son excessive maigreur, la délicatesse de ses membres, prouvaient que ses proportions étaient toujours restées sveltes. Il portait une culotte de soie noire, qui flottait autour de *ses cuisses décharnées* en décrivant des plis comme une voile abattue. Un anatomiste eût reconnu soudain les *symptômes d'une affreuse étiologie* en voyant les petites jambes qui servaient à soutenir ce corps étrange. Vous eussiez dit de deux os mis en croix sur une tombe. *Un sentiment de profonde horreur pour l'homme saisissait le cœur quand une fatale attention vous dévoilait les marques imprimées par la décrépitude à cette casuelle machine*. L'inconnu portait un gilet blanc, brodé d'or, à l'ancienne mode, et son linge était d'une blancheur éclatante. Un jabot de dentelle d'Angleterre assez roux, dont la richesse eût été enviée par une reine, formait des ruches jaunes sur sa poitrine; mais sur lui cette dentelle était plutôt un haillon qu'un

³⁸⁹ Ibid., p. 1051. Itálicos meus.

³⁹⁰ Bataille, Georges. Le gros orteil. *Documents*, 1929, n° 6, p. 302.

ornement. Au milieu de ce jabot, un diamant d'une valeur incalculable scintillait comme le soleil. Ce luxe suranné, ce trésor intrinsèque et sans goût, faisaient encore mieux ressortir la figure de cet être bizarre. Le cadre était digne du portrait. Ce visage noir était anguleux et creusé dans tous les sens. Le menton était creux; les tempes étaient creuses; les yeux étaient perdus en de jaunâtres orbites. Les os maxillaires, rendus saillants par une maigreur indescriptible, dessinaient des cavités au milieu de chaque joue. Ces gibbosités, plus ou moins éclairées par les lumières, produisirent des ombres et des reflets curieux qui achevaient d'ôter à ce visage les caractères de la face humaine. Puis les années avaient si fortement collé sur les os la peau jaune et fine de ce visage qu'elle y décrivait partout une multitude de rides ou circulaires, comme les replis de l'eau troublée par un caillou que jette un enfant, ou étoilées comme une fêlure de vitre, mais toujours profondes et aussi pressées que les feuillets dans la tranche d'un livre.³⁹¹

Criatura bizarra, desfigurada como que por uma doença, em quem um “anatomiste eût reconnu soudain les *symptômes d'une affreuse étiologie*”. As partes em itálico do *portrait*, citado acima, intensificam a decrepitude da figura. Porém, no corpo descarnado de Zambinella, há um vaivém entre a semelhança e a dessemelhança: a semelhança com o mundo sensível do luxo burguês presente nas roupas e a dessemelhança do corpo, descrito como um aglomerado de ossos – não um esqueleto, pois esse ainda teria uma semelhança com algo humano, mas um amontoado tal como suas pernas que, estranhamente, são como “deux os mis en croix sur une tombe”. Contudo, não se olha para Zambinella sem paixão. A sedução é patente; o *portrait*, a visão de Zambinella irá, por todo o romance, induzir a uma ação no patético: Zambinella provoca um êxtase, pois se trata de um “écart de la nature”³⁹², nos termos de Bataille.

O narrador resume a pura sedução da figura ao chamá-la de *idole japonaise*: “Enfin, cette espèce d'idole japonaise conservait sur ses lèvres bleuâtres un rire fixe et arrêté, un rire implacable et goguenard, comme celui d'une tête de mort.”³⁹³ Essa é a questão do sintoma, do fantasma: em todas as suas aparições, suas metamorfoses, suas desfigurações no romance, Zambinella é idolatrada.

Assim, da idolatria subentendida do narrador, do desejo ativando a figurabilidade, passamos à idolatria explícita de Sarrasine. Já no início, na

³⁹¹ Balzac. *Sarrasine*, VI, p. 1051-1052. Itálicos meus.

³⁹² Bataille, Georges. Les écarts de la nature. *Documents*, 1930, n°2, p.79-83.

³⁹³ Balzac. *Sarrasine*, VI, p. 1052.

apresentação de sua biografia enunciada pelo narrador, percebemos no jovem Ernest-Jean Sarrasine um gosto/sintoma pelo *informe*:

Au lieu d'apprendre les éléments de la langue grecque, il dessinait le révérend père qui leur expliquait un passage de Thucydide, croquait le maître de mathématiques, le préfet, les valets, le correcteur, et barbouillait tous les murs d'esquisses informes.³⁹⁴

E, ainda:

(...) il laissait toujours à sa place de grossières ébauches (...) ³⁹⁵

O escultor Sarrasine, amante da forma e do informe: é o que pode existir em Zambinella, embora ele não consiga sair *da sombra poética*. Sarrasine irá idolatrar Zambinella, cujo corpo estranho lhe causa *frénésie*:

Il n'applaudit pas, il ne dit rien, il éprouvait un mouvement de folie, espèce de frénésie qui ne nous agite qu'à cet âge où le désir a je ne sais quoi de terrible et d'inférieur.³⁹⁶

Ora, Sarrasine reconhece a dessemelhança do corpo de Zambinella em comparação ao de uma mulher: "C'était plus qu'une femme, c'était un chef-d'œuvre."³⁹⁷ Não se trata de uma comparação poética, mas do reconhecimento e da sedução da dessemelhança no corpo da Zambinella. Aliás, ela mesma reforça o que ele já sabe: "Si je n'étais pas une femme ? demanda timidement la Zambinella d'une voix argentine et douce."³⁹⁸

Porém, no mundo burguês, Sarrasine não pode abandonar-se a seus instintos:

Tu n'es rien. Homme ou femme, je te tuerais ! mais... Sarrasine fit un geste de dégoût, qui l'obligea de détourner sa tête, et alors il regarda la statue. (...) *Monstre!* toi qui ne peux donner la vie à rien, tu m'as dépeuplé la terre de toutes ses femmes.³⁹⁹

"*Monstre!*": a informe Zambinella – "Tu n'es rien" – é rejeitada por Sarrasine. Zambinella é a forma livre, transgredida, materializada, enquanto que Sarrasine é ainda um homem numa "prison d'apparence bureaucratique."⁴⁰⁰

³⁹⁴ Ibid., p. 1057.

³⁹⁵ Ibid., p. 1058.

³⁹⁶ Ibid., p. 1061.

³⁹⁷ Ibid., loc. cit..

³⁹⁸ Ibid., p. 1069.

³⁹⁹ Ibid., p. 1074.

⁴⁰⁰ Bataille, Georges. *Métamorphose. Documents*, 1829, n° 6, p. 334.

Interessante é a contaminação, como muito bem articula Barthes em S/Z, do *portrait* da Zambinella na narrativa. O que Barthes chama de contaminação da castração, vejo aqui como a contaminação de outra ordem da sedução: a sedução daquilo que não é da ordem do belo ideal. Desse modo, a jovem, que acompanhara o narrador à festa, sente igualmente o poder brutal da sedução do corpo informe, castrado, da Zambinella. Sua reação é parecida com a de Sarrasine, levando-a a uma verborragia moral:

—Paris, dit-elle, est une terre bien hospitalière; il accueille tout, et les fortunes honteuses, et les fortunes ensanglantées. Le crime et l'infamie y ont droit d'asile, y rencontrent des sympathies; la vertu seule y est sans autels. Oui, les âmes pures ont une patrie dans le ciel! Personne ne m'aura connue! J'en suis fière.⁴⁰¹

Contudo, como afirma Bataille, “la séduction est d'autant plus vive que le mouvement est plus brutal.”⁴⁰² Assim, “la marquise resta pensive.”⁴⁰³

3.5 – O *portrait* de Camille Maupin em *Béatrix*: montagem, desfiguração e semelhança irritante.

O leitor deve lembrar-se do longo *portrait* de Camille Maupin, citado anteriormente. Voltemos a ele, mas, antes, faz-se necessária uma breve palavra sobre a importância ou a sedução (?) por ele ativadas: considerações que dizem respeito a uma apreciação primeira e pessoal do *portrait*. Durante o processo de pesquisa acerca da figurabilidade e, tenho sido indagada, num dado momento, sobre o que me chamava a atenção nesse *portrait* especificamente, a resposta, *de prime abord* espontânea, irreverente e, talvez, equivocada, era a de que o *portrait* se assemelhava a um *monstro*.

A questão não era equivocada. A monstruosidade do *portrait* está associada à questão da desfiguração e da dessemelhança que a escritura balzaquiana já questionava na produção figurativa, de maneira que, não sem estranhamento, mas postulando uma leitura crítica na qual a noção de anacronismo está articulada, o *portrait* de Camille Maupin apresenta uma montagem figurativa não muito distante da montagem discutida e praticada

⁴⁰¹ Balzac. *Sarrasine*, VI, p. 1075-1076.

⁴⁰² Bataille, Georges. *Le gros orteil*. Op. cit., p. 302.

⁴⁰³ Balzac. *Sarrasine*, VI, p. 1076.

por Bataille na revista *Documents*. Analisemos, então, de que maneira a monstrosidade e a montagem são trabalhadas nesse *portrait*.

Primeira consideração: o *portrait* produz uma *semelhança irritante*. E por que *irritante*? Irritante no sentido de inquietação, de insubordinação: não se trata de um *portrait* adequado. Há algo em sua descrição que irrita, pois sua semelhança está além do esperado, do comum. O *portrait*, no qual a semelhança é trabalhada, exige também do leitor o mesmo trabalho.

A que figura humana se assemelha Camille Maupin? Procurar uma resposta adequada a essa pergunta, sobretudo em se tratando de uma escritura de moldes realistas que representaria o mundo sensível, é o que se espera; entretanto, ela mostra-se insuficiente: a adequação é justamente desfeita nesse *portrait*. Nele, o que ocorre é um “éventail de ressemblances par excès qui, littéralement, mettent à mal la « substantialité », la stabilité du substantif.”⁴⁰⁴

Começemos por esse mal-estar. O leque de semelhanças acumulado no *portrait* desestabiliza a significação e atribui, igualmente, a monstrosidade ao *portrait*. Ele, além disso, é recortado: suas partes não estão necessariamente relacionadas com um todo de maneira *coerente*. O recorte corresponde à decomposição, à desfiguração humana pela “montagem figurativa.”

Além do que já discuti no capítulo anterior sobre a multiplicidade de referências plásticas, no *portrait* – tais como escultura e pintura, divergência de proporções, baixo-relevo, proporções monumentais e diminutas, referências às obras artísticas de épocas e culturas diferentes (e é preciso ressaltar que todo esse excesso referencial por si só já bastaria para falarmos de seu aspecto disforme) –, há, também, um excesso e uma irritação na linguagem. Quero dizer com isso que a linguagem estaria aliada a uma espécie de crueldade na decomposição do corpo, trabalhando sua descrição num vaivém entre as formas ideais de beleza e seu contrário.

O movimento das formas é o que define o aspecto do informe, pois o informe não é, como corretamente enuncia Didi-Huberman, a negação da forma, nem a ausência dela. O informe é, na verdade, a “mise en mouvement

⁴⁰⁴ Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance Informe*. Op. cit., p. 34.

des formas.”⁴⁰⁵ Passamos, então, do movimento das formas que trabalharam no código referencial, para esse outro movimento das formas, a “dança da semelhança” no materialismo do corpo.

Notaremos que o corpo é segmentado, não de acordo com as regras convencionais da descrição do *portrait*, afinal, é regra a apreensão descritiva por partes, sendo, normalmente, efetivada de maneira descendente: em primeiro lugar, é descrito o rosto, em seguida, descemos para o busto, para as pernas, compondo, finalmente, o todo da figura. Tal movimento não é o que ocorre no plano descritivo do *portrait* de Camille. Nele, o corpo é talhado pela escritura e cada parte é trabalhada na potencialidade de suas formas.

O informe é a consequência do poder das formas da figura humana. Assim sendo, Didi-Huberman analisa a questão no trecho que cito abaixo:

L'informe qualifierait donc certain pouvoir qu'ont les formes elles-mêmes de se déformer toujours, de passer subitement au dissemblable, et de plus précisément – car il eût de dire *déformation* pour nommer tout cela – d'engager la forme humaine dans ce processus si exactement décrit par Bataille à propos du sacrifice aztèque : un processus où la forme *s'ouvre*, se « dément » et se révèle tout à la fois ; où la forme *s'écrase*, se voue au lieu dans la plus entière dissemblance avec elle-même ; où la forme *s'agglutine*, comme le dissemblable viendrait toucher, masquer, envahir le semblable ; où la forme qu'elle défigure mais qu'elle ne révoque pas – pour envahir monstrueusement (magiquement, dirait l'ethnologue) par contact et par dévoration.⁴⁰⁶

A enunciação de Didi-Huberman é clara a respeito da dialética da semelhança e da dessemelhança na figura humana, pois a forma não é um aspecto *idealizado*. Essa é a diferença, por exemplo, entre a articulação do descritivo balzaquiano no *portrait* e o figurativo. Se fundamentado por um materialismo *idealizado*, a forma é acadêmica, rígida, enquanto que, no materialismo que Bataille chama de “dément”, a forma *s'ouvre*, *s'écrase*, *s'agglutine*. O resultado é a semelhança informe, a semelhança do excesso e, na figurabilidade balzaquiana, encontramos o mesmo excesso e o mesmo movimento – a dialética da semelhança e da dessemelhança – em um único *portrait*, como é o caso do de Camille Maupin.

O materialismo balzaquiano tem traços da “demência”, tal como denomina Bataille, pela intensidade; obviamente, há diferenças concretas

⁴⁰⁵ Ibid., p. 134.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 135.

entre as duas escrituras, mas o traço e o trabalho com o estilo aproximam-se. No texto “Matérialisme”, Bataille discorre sobre os entraves do materialismo entendido sob a ótica idealista:

La plupart des matérialistes, bien qu'ils aient voulu éliminer toute entité spirituelle, sont arrivés à décrire un ordre de choses que des rapports hiérarchiques caractérisent comme spécifiquement idéalistes. Ils ont situé la matière morte au sommet d'une hiérarchie conventionnelle des faits d'ordres divers, sans s'apercevoir qu'ils cédaient ainsi à l'obsession d'une forme *idéale* de la matière, d'une forme qui se rapprocherait plus qu'aucune autre de ce que la matière *devrait être*.⁴⁰⁷

Isso posto, não *deveria* ser a forma de Camille Maupin, delicada, feminina, uma forma agradável de observar, isto é, uma forma sem perturbações? Não *deveria* ser um corpo, mesmo que dividido, hierarquizado em suas partes em harmonia com o todo? Se assim fosse, na forma como *ela deveria ser*, seriam pormenorizados os aspectos fisiológicos? Não obtemos nenhuma resposta afirmativa a essas questões no *portrait* de Camille e é nesse sentido que o estilo da composição trabalhada pela figurabilidade na escritura balzaquiana se aproxima da semelhança informe.

Assim, o primeiro talhe da figura de Camille Maupin é seu rosto:

Le jour glisse sur cette peau comme sur un corps poli, il y brille ; une émotion violente est nécessaire pour que de faibles rougeurs s'y infusent au milieu des joues, mais elles disparaissent aussitôt. Cette particularité prête à son visage une impassibilité de sauvage.⁴⁰⁸

Nada da absoluta delicadeza esperada no *portrait* da musa: inesperadamente, o rosto é semelhante ao de um selvagem. Outro talhe são os olhos:

Dans un moment de passion, l'œil de Camille Maupin est sublime : l'or de son regard allume le blanc jaune, et tout flambe ; mais au repos, il est terne, la torpeur de la méditation lui prête souvent l'apparence de la niaiserie (...).⁴⁰⁹

Os olhos em repouso têm a aparência da estupidez, semelhança estranha para uma mulher dita brilhante. Desses aspectos menos fisiológicos, porém bárbaros nas contradições, o descritivo atém-se às partes do corpo, literalmente, e o burlesco da montagem figurativa é o que chama a atenção: “Les cils sont courts, mais fournis et noirs comme des queues

⁴⁰⁷ Bataille, Georges. *Matérialisme. Documents*, 1929, n° 3, p. 170. Itálicos do autor.

⁴⁰⁸ Balzac. *Béatrix*, II, p. 693.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 694.

d'hermine.”⁴¹⁰ A visão dos cílios semelhantes à cauda de um arminho causa um estranhamento; a comparação com o conceito de *fourrure* associado ao animal até poderia parecer mais aceitável, pela beleza, delicadeza e feminilidade da vestimenta, mas a imagem é explícita e a montagem entre o olho humano e a cauda do animal é, de fato, burlesca, desfigurando a parte humana.

De elementos normalmente trabalhados no *portrait* de uma mulher, tais como rosto, olhos, maçãs do rosto, a descrição estaciona no nariz:

Le nez, mince et droit, est coupé de narines obliques assez passionnément dilatées pour laisser voir le rose lumineux de leur délicate doublure.

(...) Là surtout, comme l'a remarqué Talma, se peint la colère ou l'ironie des grandes âmes. L'immobilité des narines accuse une sorte de sécheresse. Jamais le nez d'un avare n'a vacillé, il est contracté comme la bouche ; tout est clos dans son visage comme chez lui.⁴¹¹

Falar das especificidades da parte interna do nariz e realizar uma digressão sobre a relação entre a mobilidade do nariz e a avareza parecem-me uma contradição acentuada no *portrait* da musa, sobretudo pelo baixo materialismo da frase que fala do nariz do avaro: “il est contracté comme la bouche ; tout est clos dans son visage comme chez lui.” O processo de desfiguração desse corpo feminino incide, então, sobre a presença de elementos masculinos no rosto de Camille:

Il est nécessaire de dire que le dessous du nez est légèrement estompé par un duvet plein de grâce. La nature aurait fait une faute si elle n'avait jeté là cette suave fumée.⁴¹²

Se pensarmos no idealismo presente no materialismo, não seria *necessária* a figuração do buço no rosto de Camille, ainda mais pelo fato de o *portrait* não ser irônico; mas esse detalhe, aliado ao estilo do quadril da musa, mais parecido ao de Baco que ao de Vénus, intensifica o caráter de desfiguração e de intensa montagem figurativa do *portrait*:

La chute des reins est magnifique, et rappelle plus le Bacchus que la Vénus Callipyge. Là, se voit la nuance qui sépare de leur sexe presque toutes les femmes célèbres , elles ont là comme une vague similitude avec l'homme, elles n'ont ni la souplesse, ni l'abandon des femmes que la nature a destinées à la maternité ; leur démarche ne se brise pas par un

⁴¹⁰ Ibid., loc. cit..

⁴¹¹ Ibid., p. 694-695.

⁴¹² Ibid., p. 695.

mouvement doux. Cette observation est comme bilatérale, elle a sa contre-partie chez les hommes dont les hanches sont presque semblables à celles des femmes quand ils sont fins, astucieux, faux et lâches.⁴¹³

Se compararmos o *portrait* de Camille Maupin ao de Madame Firmiani, por exemplo, podemos verificar a diferença entre a *montagem figurativa* e a forma como ela *deveria ser*. Nesse sentido, o corpo no *portrait* de Mme Firmiani é permeável às convenções ou ideais e beleza. O espaço externo interfere na construção da beleza de Mme Firmiani, contaminando a figuração. Desse modo, o *portrait*, contaminado pelo senso comum do que se espera de uma bela mulher, apresenta uma normatividade: local apropriado (“salon plein d’hommes remarquables”), luz correta (“toutes ses beautés brillaient d’un éclat particulier, dû peut-être à la lueur des bougies”), traje adequado (“une toilette admirablement simple”). A *correção* de Mme Firmiani produz, pois, admiração:

Par un de ces hasards qui n’arrivent qu’aux jolies femmes, elle était dans un moment où toutes ses beautés brillaient d’un éclat particulier, dû peut-être à la lueur des bougies, à une toilette admirablement simple, à je ne sais quel reflet de l’élégance au sein de laquelle elle vivait. (...) Il est un moment où, contente de sa parure, où se trouvant spirituelle, heureuse d’être admirée en se voyant la reine d’un salon plein d’hommes remarquables qui lui sourient, une Parisienne a la conscience de sa beauté, de sa grâce; elle s’embellit alors de tous les regards qu’elle recueille et qui l’animent, mais dont les muets hommages sont reportés par de fins regards au bien-aimé. En ce moment, une femme est comme investie d’un pouvoir surnaturel et devient magicienne; coquette à son insu, elle inspire involontairement l’amour qui l’enivre en secret, elle a des sourires et des regards qui fascinent. Si cet état, venu de l’âme, donne de l’attrait même aux laides, de quelle splendeur ne revêt-il pas une femme nativement élégante, aux formes distinguées, blanche, fraîche, aux yeux vifs, et surtout mise avec un goût avoué des artistes et de ses plus cruelles rivales! (...).⁴¹⁴

Mme Firmiani, avatar da mulher convencional, apesar da indicação contrária do narrador (“Cette femme est naturelle. En elle, jamais d’effort, elle n’affiche rien, ses sentiments sont simplement rendus, parce qu’ils sont vrais”), é figurada na escritura como se fosse um corpo posando para os nossos olhos. Portanto, tudo no *portrait* é pose:

Son air est affable et riant, sa politesse n’a rien de forcé, son empressement n’est pas servile; elle réduit le respect à n’être plus qu’une ombre douce, elle ne vous fatigue jamais, et vous laisse satisfait d’elle et

⁴¹³ Ibid., loc. cit..

⁴¹⁴ Id.. *Madame Firmiani*, II, p. 149.

de vous. Sa bonne grâce, vous la retrouvez empreinte dans les choses desquelles elle s'environne. Chez elle, tout flatte la vue, et vous y respirez comme l'air d'une patrie. Cette femme est naturelle. En elle, jamais d'effort, elle n'affiche rien, ses sentiments sont simplement rendus, parce qu'ils sont vrais.⁴¹⁵

Artifícios de imagem, como em um anúncio, que colaboram para obter a simpatia do observador:

Franche, elle sait n'offenser aucun amour-propre; elle accepte les hommes comme Dieu les a faits, plaignant les gens vicieux, pardonnant aux défauts et aux ridicules, concevant tous les âges, et ne s'irritant de rien, parce qu'elle a le tact de tout prévoir. A la fois tendre et gaie, elle oblige avant de consoler. *Vous l'aimez tant, que si cet ange fait une faute, vous vous sentez prêt à la justifier. Vous connaissez alors Mme Firmiani.*⁴¹⁶

Curiosamente, o *portrait* de Madame Firmiani, ideal da beleza feminina, está inserido em um romance que, embora apresente um enredo romântico, é delineado a partir de um entrecruzamento irônico de diversos pontos de vista sobre tal ideal de mulher. Assim, o narrador questiona:

Aujourd'hui, notre langue a autant d'idiomes qu'il existe de variétés d'hommes dans la grande famille française. Aussi est-ce vraiment chose curieuse et agréable que d'écouter les différentes acceptions ou versions données sur une même chose ou sur un même événement par chacune des Espèces qui composent la monographie du Parisien, le Parisien étant pris pour généraliser la thèse. Ainsi, vous eussiez demandé à un sujet appartenant au genre des Positifs (...).⁴¹⁷

E, sucessivamente, ao elencar diversas variedades humanas (Positifs, Flâneurs, Personnels, Lycéen, genre Fat, genre Amateur, Une femme, Un Attaché d'Ambassade, Deux Vieilles Dames, Un Original, Vieillard Appartenant au Genre des Observateurs, L'Observateur), cada qual com seu ponto de vista, obtemos diferentes *portraits* de Madame Firmiani. O *portrait* final, supostamente o verdadeiro, é despachado pelo narrador, aquele que sabe que:

(...) il est certains détails pour ainsi dire anatomiques dont les fibres déliées ne reparaissent dans une action éteinte que sous les infusions les plus habiles de la pensée, puis, il est des portraits qui veulent une âme et ne sont rien sans les traits les plus délicats de leur physionomie mobile (...).⁴¹⁸

⁴¹⁵ Ibid., p. 150.

⁴¹⁶ Ibid., p. 151.

⁴¹⁷ Ibid., p. 142.

⁴¹⁸ Ibid., p. 141.

Mas, apesar do trabalho da escritura com a mobilidade da fisionomia e com os detalhes anatômicos, o *portrait* de Madame Firmiani é idealizado; o estilo da montagem figurativa, que pode desfigurar a forma, não aparece no *portrait* do narrador. Entretanto, a diversidade de *portraits* realizados por cada espécie de parisiense, num plano macrodescritivo, acaba desestabilizando o *portrait* final e ao leitor resta uma inquietação, não passageira, a respeito da figura. Afinal, perguntamos, a que, de fato, se assemelha Mme Firmiani?

Somente para termos uma ideia, já que não temos espaço para a análise de todos os *portraits*, basta para nossa discussão apontar as diferenças na semelhança segundo cada ponto de vista. Cito os dois bem espirituosos e mais distantes do *portrait* final:

— Oh ! madame Firmiani, mon cher, est une de ces femmes adorables qui servent d'excuse à la nature pour toutes les laides qu'elle a créées par erreur ; elle est ravissante ! elle est bonne ! Je ne voudrais être au pouvoir, devenir roi, posséder des millions, que pour (ici trois mots dits à l'oreille). Veux-tu que je t'y présente ?... Ce jeune homme est du genre Lycéen connu pour sa grande hardiesse entre hommes et sa grande timidité à huis-clos.

— Madame Firmiani ? s'écrie un autre en faisant tourner sa canne sur elle-même, je vais te dire ce que j'en pense : c'est une femme entre trente et trente-cinq ans, figure passée, beaux yeux, taille plate, voix de contr'alto usée, beaucoup de toilette, un peu de rouge, charmantes manières, enfin, mon cher, les restes d'une jolie femme qui néanmoins valent encore la peine d'une passion. Cette sentence est due à un sujet du genre Fat qui vient de déjeuner, ne pèse plus ses paroles et va monter à cheval. En ces moments, les Fats sont impitoyables.⁴¹⁹

A montagem figurativa, a dialética da semelhança e da dessemelhança requer um ritmo, um estilo que, como afirma Bataille, deve ser entendido “non pour une affaire d'élégance ou de pure et simple histoire de l'art, mais pour le « symptôme » d'un état des choses essentiel.”⁴²⁰ Bataille diz, ainda, que o estilo acadêmico ou clássico “s'opposent à tout ce qui est baroque, dément ou barbare.”⁴²¹

Portanto, a desfiguração da escritura balzaquiana aproxima-se desse estado contraditório, excessivo, justaposto e “demente” de que fala Bataille. Quem somente procura adequação e cópia na figura humana de Balzac pode

⁴¹⁹ Ibid., p. 144.

⁴²⁰ Bataille, Georges. *Le Cheval Académique. Documents*, 1929, n° 1, p. 27.

⁴²¹ Ibid., p. 27.

tanto encontrá-la como, opostamente, encontrar o burlesco, o estilo bárbaro e a semelhança irritante. Contradições da figurabilidade balzaquiana.

Considerações Finais

Qu'y manque-t-il ? un rien, mais ce rien est tout.
Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*.⁴²²

O termo mais correto, aqui, não seria concluir, mas interromper. Faço, então, uma interrupção: suspendo a leitura. Afinal, a estratégia, que não é minha, muito menos de um aporte teórico, é do próprio texto balzaquiano. É a estratégia do desejo de acrescentar, de continuar, que não cessa na escritura de Balzac. Segundo algumas leituras críticas dentre os estudos balzaquianos, há um sistema que sustenta a *Comédie Humaine*. Desse modo, tudo convergiria para a *finalização* de um projeto maior: seria este a representação do real, a tipologia do homem oitocentista, a apreensão da História, o retrato figurativo, a incorporação de gêneros diferentes no seio do romance, a maturação da narrativa do romance clássico – a lista poderia continuar. Sem dúvida, as questões teóricas enunciadas pelo Balzac crítico, prefacista, jornalista, referem-se a essa enumeração; entretanto, o único sistema que defendo na escritura balzaquiana é o *contínuo*.

No *Avant-propos* – nesse texto bricolagem de Balzac, mosaico de axiomas e de conceitos que se assemelha a seu álbum de pensamentos, mimetizando a forma espalhada das pequenas notas, tal como se vê nos manuscritos (Anexo- Imagem 5)⁴²³ –, Balzac devaneia:

L'idée première de *La Comédie Humaine* fut d'abord chez moi comme un rêve, comme un de ses projets impossibles que l'on caresse et qu'on laisse s'envoler ; une chimère qui sourit, qui montre son visage de femme et qui déploie aussitôt ses ailes en remontant dans un ciel fantastique. Mais a ses commandements et sa tyrannie auxquels il faut céder.⁴²⁴

Não se trata de um lugar-comum do artista inspirado, tomado por uma força maior, por um impulso avassalador; ao contrário, é a figuração do ato criativo, não se tratando de um pensamento qualquer. Deleuze disserta sobre a diferença entre a ideia criativa e os pensamentos em geral: “tout le

⁴²² Balzac. *Le Chef-d'œuvre inconnu*, X, p.419.

⁴²³ Balzac. *Pensées d'Honoré de Balzac*. Manuscrit Autographe sous la cote Ms Lov A 180_45_46.

⁴²⁴ Id.. “*Avant-propos*” de *La Comédie Humaine*. Op. cit., p. 278.

monde sait bien qu'avoir une idée, c'est un événement qui arrive rarement, c'est une espèce de fête, peu courante. Et puis, d'autre part, avoir une idée, ce n'est pas quelque chose de général.”⁴²⁵ O próprio Balzac, logo em seguida ao trecho citado acima, desassocia-se da ideia de inspiração, pois diz que é preciso trabalho para executá-la, ou seja, a quimera transforma-se em realidade. E *realidade* constitui o trabalho despendido na execução, uma vez que uma ideia deve ser tratada “comme des potentiels déjà engagés dans tel ou tel mode d'expression et inséparables d'un mode d'expression, si bien que je ne peux pas dire que j'ai une idée en général.”⁴²⁶

Por isso, para este estudo, dizer que a *Comédie Humaine* reflete a sociedade ou reflete acerca da sociedade consiste em uma leitura crítica que não corresponde ao potencial da escritura balzaquiana em sua qualidade artística. Leitura que, ao supostamente atribuir uma qualidade ao projeto da *Comédie Humaine*, na verdade, o limita imensamente.

Ao falar da filosofia e da criação de conceitos, escutamos Deleuze:

Une fois cela admis, il serait trop facile de dire que la philosophie étant prête à réfléchir sur n'importe quoi, pourquoi ne réfléchirait-elle pas sur le cinéma ? C'est stupide. La philosophie n'est pas faite pour réfléchir sur n'importe quoi. En traitant la philosophie comme une puissance de « réfléchir-sur », on a l'air de lui donner beaucoup et en fait on lui retire tout. Car personne n'a besoin de la philosophie pour réfléchir. (...)

*Il est tout simple : la philosophie est une discipline aussi créatrice, aussi inventive que toute autre discipline, et elle consiste à créer ou bien inventer des concepts. Et les concepts, ils n'existent pas tous faits dans une espèce de ciel où ils attendraient qu'un philosophe les saisisse. Les concepts, il faut les fabriquer. Bien sûr, ça ne se fabrique pas comme ça. On ne se dit pas un jour, « tiens, je vais inventer tel concept », pas plus qu'un peintre ne se dit un jour, « tiens, je vais faire un tableau comme ça » ou un cinéaste, « tiens je vais faire tel film ! » Il faut qu'il y ait une nécessité, autant en philosophie qu'ailleurs, sinon il n'y a rien du tout. Un créateur n'est pas un prêtre qui travaille pour le plaisir. Un créateur ne fait que ce dont il a absolument besoin.*⁴²⁷

Balzac, nos prefácios, atribui um valor “filosófico” a seus romances, donde a categoria dos “Études”. De maneira que, quando escuto Deleuze dissertando sobre a criatividade da filosofia, sobre a fabricação dos conceitos e sobre a necessidade inerente ao processo, reconheço o movimento do

⁴²⁵ Deleuze, Gilles. *Deux Régimes de Fous*. Op. cit., p. 291.

⁴²⁶ Ibid., p. 292.

⁴²⁷ Ibid., loc. cit.. Itálicos meus.

pensamento balzaquiano e sua necessidade de expressar uma forma, a forma da figura humana.

A fabricação dos conceitos – a quimera que se torna realidade – equivale ao metadiscurso que se justapõe à narrativa. Portanto, Balzac não estaria refletindo a realidade ou acerca da realidade: ele está, contrariamente, fabricando conceitos, criando uma forma de expressão.

O que pretendi apresentar neste estudo se enquadra na busca da expressão da forma, na passagem da ideia à execução. Mais especificamente, em como a figura humana se torna visível na escritura, por isso do termo figurabilidade, que incorpora não apenas os aspectos textuais, formais do texto ficcional, mas, igualmente, os aspectos extratextuais de ordem estético-filosófica. Falar da figurabilidade possibilita um aprofundamento da expressão da escritura balzaquiana e, ao mesmo, uma abertura do texto a outros elementos que não os da ordem narrativa.

Por isso a possibilidade da expansão da análise por diversos romances da *Comédie Humaine*, uma vez que procurei cercear a *necessidade* inerente ao ato criativo, como argumenta Deleuze, que está estreitamente aliada à escritura balzaquiana. Mais especificamente, falo da necessidade de apresentar o *homem*: o homem que a escritura necessitava mostrar, concreto, *figurado*. Todavia, não *figurativo*, não realista: um ser cubista, superfície aberta às experimentações de representação.

Se falei de figurabilidade, um espaço específico do texto ficcional foi destacado, ou seja, o descritivo e, no descritivo, o *portrait*. A afluência das referências, a intensidade do trabalho formal, a riqueza estilística, a competição com outros campos semióticos na composição da figura escrita, abrem a discussão. Ainda no *portrait*, poderíamos encontrar outras unidades mínimas que bastariam como objeto para um estudo longo e detalhado. Entre muitos exemplos, *o detalhe*.

Portanto, ao tratar da *produção figurativa*, a *necessidade*, agora, do ato criativo deste estudo era percorrer os romances da *Comédie Humaine* e propor uma leitura que acompanhasse o prazer e a torturante obsessão da escritura em *rendre visible* seus personagens ao leitor. Se, talvez, no personagem como unidade narrativa pensamos em figurativo, sem dúvida,

na construção da visibilidade falamos em *figural*, como se o plano narrativo fosse entrecruzado por outro espaço-tempo: o personagem torna-se, então, *l'écran* da escritura e a relação com a leitura é modificada. Todo o processo representativo, o figurativo é alterado:

La simple rotation à 90 degrés de l'axe de vision suffit à dissiper la représentation. La vérité de celle-ci est la mort. Accomplir cette rotation est donc un acte ontologique qui inverse le rapport du visible et de l'invisible, du signifiant e du représenté. Or cette inversion correspond au renversement de notre relation avec l'écran : quand nous regardons le tableau en face, notre désir d'aller habiter la scène nous fait méconnaître l'écran puisque nous le franchissons comme s'il était une vitre perméable à travers laquelle s'offre cette scène à rejoindre, ce calme, cette force. Si au contraire nous regardons l'œuvre latéralement, nous rendons au support sa consistance de support matériel, la scène se dissipe, et le sigle inétendu de la première vue (qui était une vision) se met à parler. La toile peinte ne s'évanouit plus dans la représentation, c'est la représentation qui explose, qui se résout en traces énigmatiques, insensés, zébrant la toile.⁴²⁸

Lyotard está, nesse excerto, descrevendo a apreciação de um quadro específico, *Os Embaixadores*, de Hans Holbein. No quadro, dois *representantes*, os embaixadores, são *representados*. O quadro todo é absolutamente figurativo, mas aos pés dos representados um objeto estranho flutua: trata-se de um crânio ou, melhor, da anamorfose de um crânio. Não nos interessa o que significaria tal presença no quadro; o que é fascinante, tratando-se do questionamento de Lyotard, é a rotação, a mudança da perspectiva de nossa relação com o representado (no *écran*). Isso também pode ser entrevisto, numa comparação crítica, na aproximação das disciplinas, afinal:

La rencontre de deux disciplines ne se fait pas lorsque l'une se met à réfléchir sur l'autre, mais lorsque l'une s'aperçoit qu'elle doit résoudre pour son compte et avec ses moyens propres un problème semblable à celui qui se pose aussi dans une autre. On peut concevoir que des problèmes semblables, à des moments différents, dans des occasions et des conditions différentes, secouent diverses sciences, et la peinture, et la musique et la philosophie, et la littérature, et le cinéma. Ce sont les mêmes secousses dans des terrains tout différents. Il n'y a de critique que comparée (...).⁴²⁹

Propus ao leitor a rotação, a mudança de sua posição ao ler os *portraits*: não uma leitura frontal na qual o *écran*, a narrativa, seja permeável, mas um

⁴²⁸ Lyotard, Jean-François. Op. cit., p. 377.

⁴²⁹ Deleuze, Gilles. *Deux Régimes de Fous*. Op. cit., p. 265.

olhar lateral. Uma lateralidade que permita ao leitor perceber, agora, suas próprias anamorfoses a partir dos ângulos que escolher, na escritura “dita” realista da *Comédie Humaine*, pois a escritura balzaquiana permite e deseja esse novo leitor. Sempre um novo leitor.

Bibliografia

Obras de Balzac

BALZAC. *La Comédie Humaine*. Édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex. Paris : Gallimard, « Pléiade », 1976-1981.

_____. *Écrits sur le Roman. Anthologie*. Textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon. Paris: Le livre de Poche, 2000.

_____. *Journaliste. Article et Chroniques choisis et présentés par Marie-Ève Thérancy*. Paris : Flammarion, 2014.

_____. *La femme comme il faut*. In : *Les Français Peint par eux-même. Types et portraits humoristiques à la plume at au crayon. Mœurs Contemporains*. Paris : J-Philippart, 1876-1878, p.345-352.

_____. *Pensées, Sujets, Fragments*. Cópia (com Fac. Símile). Sous la cote Lov. A 181, p. 54.

_____. *Pensées d'Honoré de Balzac*. Manuscrit Autographe sous la cote Ms Lov A 180_39verso.

_____ . *Rentier*. In : *Les Français Peint par eux-même. Types et portraits humoristiques à la plume at au crayon. Mœurs Contemporains*. Paris : J-Philippart, 1876-1878, p.249-265.

Estudos balzaquianos

ABOLGASSEMI, Maxime. « La description expérimentale chez Balzac et Musil », *Poétique*, 2006/1 n° 145, p. 59-81. DOI: 10.3917/poeti.145.0059. Consultado em 10 junho 2013.

AMARAL, G.C. Séraphita : anjos pertencem ao céu ou ao romance?. *Lettres Françaises* (São Paulo), Araraquara, v.4, p.87-110, 2001.

ANDRÉOLI, Max. « Balzac : de la substance à la sensation ». *L'Année balzacienne*, 2009/1 n° 10, p. 7-24. DOI 10.3917/balz.010.0007. Acessado em 13 dezembro 2012.

_____. « Un manuel d'esthétique : « La Comédie humaine » ». *L'Année balzacienne*, 2000/1 n° 1, p. 85-108. DOI : 10.3917/balz.001.0085. Consultado em

Balzac et le romantisme. L'Année balzacienne 1/2000(n°1), p. 7-23

URL: www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2000-1-page-7.htm.

DOI : [10.3917/balz.001.0007](https://doi.org/10.3917/balz.001.0007). Consultado em 7 de junho 2015.

BARBÉRIS, PIERRE. *Mythes Balzaciens*. Paris: A. Colins, 1972.

BARDÈCHE, Maurice. *Balzac romancier*. Paris : Plon, 1940.

BARON, Anne Marie, « Fondements métaphysiques de l'image balzacienne ». *L'Année balzacienne*, 2004/1 n° 5, p. 21-38. DOI : 10.3917/balz.005.0021.

BARTHES, Roland. *A/Z*. Paris : Les Éditions du Seuil, 1970.

BAUDELAIRE, Charles. *Théophile Gautier*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1859,p.46.

BORDAS, Eric. *Balzac, Discours et Détours. Pour une Stylistique de L'Énonciation Romanesque*. Toulouse : Presse Universitaire du Mirail, 2003.

_____ « Rythmes du récit balzacien, ou des mesures sensibles du romantisme français » In : *L'Année balzacienne* 1/2000(n°1), p. 159-184 URL: www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2000-1-page-159.htm.

BORDERIE, Régine (éd.). *Balzac, Peintres des corps. La Comédie Humaine ou le sens du detail*. Paris: SEDES, Collection du Bicentenaire, 2002.

BUTOR, Michel. "Balzac et la Réalité." *Répertoire I*, 79-93. Paris: Éditions du Minuit, 1960.

_____. *Les récits philosophiques de Balzac*. Les cours enregistrés à l'université de Genève, 1879-1980. Disponible en <https://mediaserver.unige.ch>.

CONTENSU, Martine. *Balzac & Philipon associés [Texte imprimé] : grands fabricants de caricatures en tous genres : exposition, Paris*, Maison de Balzac, 26 juin au 23 septembre 2001.

CURTIUS, Ernest R. *Balzac*. Paris: Éditions Bernard Grasset, 1933.

DELATTRE, Geneviève. *Les Opinions Littéraires de Balzac*. Paris: Presse Universitaires de France, 1961.

DEL LUNGO, Andrea. « Fenêtres à l'envers (perversions effractions pénétrations) », dans *Envers balzaciens*, sous la direction d'Andrea Del Lungo et Alexandre Péraud, La Licorne, 56, 2001, p. 87-102 (dans ce même volume, voir aussi l'« Avant-propos », p. 3). Consultado em 10 maio 2015.

_____. Del Lungo, Andrea. *S/Z, ou les envers de la critique balzacienne*. Disponível em <http://www.andreadellungo.com>, p.1-8. Consultado em 7 junho de 2015.

_____. « Poétique, évolution et mouvement des incipit balzacien ». In : Vachon, Stéphane. *Une poétique du roman*. Saint-Denis :PUV, 1996, p.29-41.

DÉRUELLE, Aude. *Balzac et la Digression*. Nice : Christian Pierrot, 2004.

_____. « L'Usure des choses ». *L'Année Balzacienne*, 2009/1 n°10, p.25-35. DOI : 10.3917/balz.010.0025. Consultado em 13 dezembro 2012.

DIAZ, J.-L. et TOURNIER, I. *Penser avec Balzac*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot, 2003.

DIAZ, José-Luiz. *Devenir Balzac. L'Invention de l'écrivain par lui-même*. Nice : Christian Pirot, 2007.

_____. « Du feu dans le feu » Quand « l'art littéraire » balzacien se mesure à la peinture, *L'Année balzacienne*, 2011/1 n° 12, p. 79-96. DOI : 10.3917/balz.012.0079. Consultado em 17 fevereiro de 2014.

_____. « Portrait de Balzac en écrivain romantique », *L'Année balzacienne* 1/2000(n°1),p. 7-23 URL: www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2000-1-page-7.htm. DOI : [10.3917/balz.001.0007](https://doi.org/10.3917/balz.001.0007). Consultado 25 maio 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Pintura Encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

DUFOUR, PHILIPPE. *Le Réalisme*. Paris : PUF, 1998.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne et ROULI, Jean-Marie (éds). *L'Érotique Balzacienne*. Paris: SEDES, Collection du Bicentenaire, 2001.

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne. *L'Expression Métaphorique dans la Comédie Humaine*. Paris : Librairie C. Klincksieck, 1976.

FRATTINI, Paula Caldas. *Walter Scott e Balzac: romancistas da história*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-29112010-100912/>>.

GAUTIER, Théophile. *Honoré de Balzac*. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p.69-70.

IMBERT, Patrick. Balzac : sémiotique du personnage romanesque — l'exemple d'Eugénie Grandet de R. Le Huenen et P. Perron. IN : Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire, Numéro 21, printemps 1981, p. 59-60.

_____. *Sémiotique et description balzacienne*. Ottawa : Éditions de L'Université d'Ottawa, 1978.

LAUGÉE, Thierry. « Les couleurs de l'âme : Balzac et les peintres d'intérieur », *L'Année balzacienne*, 2011/1 n° 12, p. 45-61. DOI : 10.3917/balz.012.0045.

LE MEN, Ségolène. « La « littérature panoramique » dans la genèse de « La Comédie humaine » : Balzac et « Les français peints par eux-mêmes » », *L'Année balzacienne*, 2002/1 n° 3, p. 73-100. DOI : 10.3917/balz.003.0073.

LUKÁCS, Georg. *Balzac et le Réalisme Français*. Avant-propos. Traduit de l'allemand par Paul Laveau. Paris : La Découverte/Poche, 1999.

_____. “Balzac: Les Illusions Perdues” e “A polêmica entre Balzac e Stendhal”. IN: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.95-137.

LYON-CAEN, Boris. *Balzac et La Comédie des Signes*. Saint-Dennis : PUV, 2006.

_____. Balzac et la collection », *L'Année balzacienne*, 2003, p. 265-284.

_____. « Balzac, une épistémologie en devenir », *Poétique* 2003/3 (n° 135), p. 289-305. DOI 10.3917/poeti.135.0289. Consultado 10 mai 2015.

_____. « Balzac ventriloque. Une ontologie à l'épreuve du romanesque », *Penser avec Balzac*, Actes du colloque international de Cerisy-la-Salle dirigé par José-Luis Diaz et Isabelle Tournier, Christian Pirot, 2003, p. 123-128.

_____. *Du réalisme comme objection : Balzac, avril 1830, Romantisme*, 2013/4 n° 162, p. 103-112. DOI : 10.3917/rom.162.0103. Consultado em 01 mar 2014.

_____. « La description dans Illusions perdues », *Illusions perdues de Balzac*, Actes du colloque de la Sorbonne édités par José-Luis Diaz et André Guyaux, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 187-204.

_____. *Raconter, Expliquer, Comprendre. Balzac et le problème de la causalité*. *Poétique*, 2012 n°172, p.423-439. DOI : 10.3917/poeti.172.0423. Consultado em 04 mar 2014.

MARZEL, Shoshana-Rose. *La Polysémie de l'art dans le portrait balzacien*. L'Année balzacienne, 2011/1, n°12, p.161-173. DOI : 10.3917/balz.012.0161. Consultado em 17 fevereiro 2014.

MOZET, Nicole et PETITIER, Paule (éds.). *Balzac dans L'Histoire*. Paris: SEDES, Collection du Bicentenaire, 2001.

MOZET, Nicole, « Balzac ou le perpétuel commencement : de « Sténie » à « La marâtre » ». *L'Année balzacienne*, 2007/1 n°8, p. 175-184. DOI : 10.3917/balz.008.0175.

_____. *Balzac au pluriel*. Paris : Puf, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIERROT, Anne Herschberg. *Balzac et le Style*. Paris: SEDES, Collection du Bicentenaire, 2001.

Préfaces des Romans Français du XIX Siècle. Anthologie établie, présentée et annotée par Jacques Noiray. Paris: Le Livre De Poche, 2007.

PROUST, Marcel. « Sainte Beuve et Balzac ». *Contre Sainte Beuve* (1909), éd. De P.Clarac. Paris : Gallimard, « Pléiade », 1971, p.263-298.

RIOU-TERRASSE, Florence. *Balzac, Le Roman de la Communication. Conversations, Lettres, Silende dans la Comédie Humaine*. Paris: SEDES, Collection du Bicentenaire, 2000.

SCHUEREWEGEN, Franc e MAHIEU, Raymond. *Balzac ou la Tentation de L'impossible*. Paris : SEDES, Collection du Bicentenaire, 1998.

VACHON, Stépahne (dir). Balzac. *Une Poétique du Roman*. Montréal/Saint-Denis: XYZ/Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

_____. *Honoré de Balzac: Mémoire de la critique*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1999.

_____. *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes/Presses du CNRS/ Les Presses de l'université de Montréal, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. « La Guerre des écritures » [sur Le Curé du Village], *La Parole Muette. Essai sur les Contradictions de la Littérature*. Paris : Hachette, 1998, p.91-100.

RONAI, Paulo. *Balzac e A Comédia Humana*. São Paulo: Editora Globo, 1993.

TAINE, Hippolyte. « Balzac ». Nouveaux essais de critiques et d'histoire. Paris : Hachette, 1865, p.63-170.

ZOLA, Émile. *Différences entre Balzac et Moi*.

Obras e artigos sobre o descritivo

ADAM, Jean-michel. *La Description*. Paris : Presses Universitaires de France, 1993.

HAMON, Phillippe. *Du Descriptif*. Paris: Hachette supérieur, 1993.

_____. « Note sur une form-liste: le défilé ». In : *Poétique* : Paris, 2014, n°176, p.163-178.

_____. « La littérature, un «magasin d'images », *Sociétés & Représentations* 1/2008(n°25), p. 219-232. URL: www.cairn.info/revue-

societes-et-representations-2008-1-page-219.htm. DOI 10.3917/sr.025.0219

BARTHES, Roland. L'ancienne rhétorique. In: *Communications*, 16, 1970. Recherches rhétoriques. pp. 172-223. doi :10.3406/comm.1970.1236 url:http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1970_num_16_1_1236 . Consultado em 09 de outubro de 2013.

_____. L'effet de réel. In : *Communications*, 11, 1968. Recherches sémiologiques le vraisemblable. pp.8 4-89. doi:10.3406/comm.1968.1158 http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158. Consultado em 17 maio 2015.

Teoria literária, estética, poética

ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BARTHES, Roland. «A imaginação do Signo ». *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *A/Z*. Paris : Les Éditions du Seuil, 1970.

_____. *Mythologies*. Paris : Éditions du Seuil, 1957.

_____. *Sur Racine*. Paris : Éditions du Seuil, 1963.

BATAILLE, Georges. *Les Larmes d'Éros*. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1971.

_____. *L'Érotisme*. Paris : Les Éditions du Minuit, 1957.

_____. « L'Informe ». *Documents*, 1929, n°7, p.382.

_____. "Le langages des fleurs". *Documents*, 1929, °n3, p.160-164.

_____. "Le gros orteil". *Documents*, 1929, n°6.p.297-302.

_____. "Le Cheval Académique". *Documents*, 1929, n°1,p.27-31.

_____. « Les écarts de la nature ». *Documents*, 1930, n°2, p.79-83.

_____. "Matérialisme". *Documents*, 1929, n°3. p.170.

_____. "Métamorphose". *Documents*, 1829, n°6, p.333-334.

BAUDELAIRE, Charles. *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques. Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1954.

_____. *Quelques caricaturistes français. Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, 1954.

BERTRAND, Denis. « Vision, Hallucination et Figurativité. In : Ouellet, Pierre, éd. *Action, Passion, Cognition, d'après A. J. Greimas*. Québec : Nuit Blanche, Limoges : Pulim, 1997.

_____. *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*. Paris-Amsterdam : Hadès-Benjamins, 1985.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de Linguistique Générale*. Paris : Gallimard, 1966.

_____. *Coup d'œil sur le développement de la linguistique*. In: *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 106e année, N.2, 1962, pp.369-380. doi :10.3406/crai.1962.11477
url :http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1962_num_106_2_11477. Consultado em 16 de maio de 2013.

BRETON, André. ARAGON. « Le Cinquantenaire de L'Hystérie ». In : *La Révolution Surréaliste*, n°14. Paris : Gallimard, 1928, p.22.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination : Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess: with a new preface*. New Haven: Yale University Press, 1995.

_____. *The text of Muteness*. New Literary History, Vol. 5, No. 3, History and Criticism: I (Spring, 1974), pp. 549-564. Published by: The Johns Hopkins University Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/468360>. Consultado 17 de junho 2013.

DELEUZE, Gilles. *Deux Régimes de Fous. Texte et Entretiens*. 1975-1995.

_____. *Francis Bacon. La Logique de La Sensation*. Paris : Seuil, 2002.

_____. *Le Pli : Leibniz et le Baroque*. Paris, Éditions du Minuit, 1988.

_____. *Proust et Les Signes*. Paris : PUF, 1983.

DERRIDA. Jacques. *De La Grammatologie*. Paris, Ed. Minuit, 1967.

_____. *Passions*. Paris : Galilée, 1993.

DIDEROT. *Salons*. Paris : Gallimard, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'Art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions du Minuit, 2000.

_____. *La Ressemblance Informe ou le gai savoir selon Georges Bataille*. Paris : Macula, 1995.

_____. *La Ressemblance par Contact. Archéologie, Anachronisme et Modernité de L'Empreinte*. Paris : Les Éditions du Minuit, 2008.

_____. *L'Image Ouverte*. Paris : Gallimard, 2007.

_____. *L'Image Survivante. Histoire de l'Art et Temps Des Fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2002.

_____. *L'Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris :Macula, 1982.

_____. *O rosto e a terra – onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*. Porto Arte, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61-82, maio de 1998. Trad. Sonia Taborda.

_____. *Ouvrir Vénus*. Paris : Gallimard, 1999.

FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du Savoir*. Paris : Gallimard, 1969.

_____. *Les Mots et Les Choses*. Paris : Gallimard, 1966.

GAUTIER, T. *Les Beaux-arts En Europe*. Paris : Michel Levy Frères, 1855.

GENETTE, Gérard. *Figures I*. Paris : Du Seuil, 1976.

_____. *Figures II*. Paris: Seuil, 1979.

_____. *Figures III*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1972.

_____. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil, 1987. Greimas, Algirdas Julien. *Sémiotique des Passions : des étas de choses aux états d'âme*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

_____. Frontières du récit. In: *Communications*, 8, 1966. pp. 152-163.

doi:10.3406/comm.1966.1121

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121. Consultado em 31 agosto 2013.

HANSEN, J. A. “As categorias epidíticas da ekphrasis”. In: *Revista USP*. 2006 n°7.

HOBSBAWM, Eric. *A Era do Capital 1848-1875*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

_____. *A Era das Revoluções 1789-1848*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

LUKÁCS, Georg. *Le Roman Historique*. Tradução de Robert Saille. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2000.

_____. “Narrar ou Descrever?”. IN: *Ensaio sobre Literatura*. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p.43-94.

HAMON PHILIPPE, « La littérature, un «magasin d'images», *Sociétés & Représentations* 1/2008(n°25), p. 219-232. URL: www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2008-1-page-19.htm. DOI : [10.3917/sr.025.0219](https://doi.org/10.3917/sr.025.0219). Consultado em

HUGO, Victor. « Préface de *Cromwell* ». *Théâtre Complet*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p.416-419.

JORGE, Verónica Galíndez. *Fogos de Artífício*. Flaubert e a Escritura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LACAN, Jacques. *Le Séminaire, Livre V. : les Formations De l'Inconscient*. 1957-1958. Paris : Seuil, 1998.

LE BOZEC, Yves. L'hypotypose : un essai de définition formelle. In: *L'Information Grammaticale*, N. 92, 2002. pp. 3-7. doi : 10.3406/igram.2002.3271 http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_2002_num_92_1_327. Consultado em 28 julho 2014.

LECOQ, Anne-Marie. Poésie et peinture : le bouclier d'Achille. In: *Comptes rendus des séances l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 148e année, N. 1, 2004. pp. 11-42. *de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 148e année, N. 1, 2004. pp. 11-42. doi :10.3406/crai.2004.22686

url:http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_00650536_2004_num_148_1_22686. Consultado em 05 agosto 2013.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LEVIN, Harry. *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*. New York: Oxford University Press, 1963.

LYOTARD, J-F. *Discours, Figure*. Paris : Éditions Klincksieck, 1985.

Greimas, Algirdas Julien. *Sémiotique des Passions : des états de choses aux états d'âme*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

MARIN, Louis. *Détruire La Peinture*. Paris: Éditions Flammarion, DL 2008.

_____. *Des Pouvoirs de l'Image*. Paris: Éditions du Seuil, 1993.

_____. *De La Représentation*. Récueil établi par Daniel Arasse, Alain Cantillon et al. Paris : Galiimard, 1994.

_____. "Mimésis et description", *Word and Image: A jornal of Verbal/Visual Inquiry*, 1988, vol.4, n°1, First Internationa Conference on Word & Image/ Premier Congrès International de Texte & Image, ed. Par Theo D'Haen, J.D.Hunt & S.A. Vargas, p.25-36 [Repris dans *De la représentation*, op. Cit. p. 251-266]. Consultado em 16 de maio de 2013.

_____ « La description de l'image : à propos d'un paysage de Poussin », *Communications*, 1970, n° 15, p. 186-208. [Repris dans *Sublime Poussin*, 1995 p. 35-70.] Consultado em

_____ « À propos d'un carton de Le Brun : la peinture d'histoire ou la dénégation de l'énonciation », *Revue des Sciences humaines* (Lille), 1975,

n° 157, p. 41-64. [\[Télécharger article en PDF\]](#) [Repris dans *Détruire la peinture, op. cit.*, p. 62-66.] Consultado em 27 agosto 2013.

_____. « Picasso : Image Writing in Process », *October*, 1993, vol. 65, p. 89-105. [\[Consulter sur JSTOR/To be read on JSTOR\]](#). Consultado em 19 julho 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Sens et Non Sens*. Paris : Les Éditions Nagel, 1966.

NANCY, Jean-Luc. *L'Autre Portrait*. Paris : Galilée, 2014.

_____. *The Ground of Image*. New York: Fordham University Press, 2005.

NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Os Sentidos das Paixões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris : Galilée, 2011.

_____. *La Chair des Mots*. Paris : Éditions Galilée, 1998.

_____. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROSSET, Clément. *Le Démon de la Tautologie*. Paris : Les Éditions du Minuit, 1997.

_____. *L'invisible*. Paris : Les Éditions du Minuit, 2012.

_____. *Le réel et son double*. Paris : Gallimard, 1984.

_____. *L'invisible*. Paris : Les Éditions du Minuit, 2012.

SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.

TARDE, Georges. *Les Lois de L'Imitation*. Paris: Éditions Kimé, 1993, p.92.

TILLIER, Bertrand. « *La caricature: une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation* ». In: Alain Vaillant. *Esthétique du rire*. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012, p.259-276.

Obras literárias

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.

FLAUBERT, Gustave. *L'Éducation Sentimentale*. Paris :Gallimard, 1965.

SCOTT, Walter. *The Heart of Midlothian*. London, Edinburgh and New York: Thomas Nelson and Sons, 1906.

Sites visitados

Dictionnaire Littré

<http://www.littre.org/>

Trésor de la langue française

<http://atilf.atilf.fr/>

Bibliothèque Nationale de France

<http://www.bnf.fr/>

Groupes Internationales de Recherches Balzaciennes

[http : // balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr](http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr)

Société des Études romantiques et dix-neuviémistes

<http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/>

Imagens

Imagem 1 : Balzac .Pensées d'Honoré de Balzac. Manuscrit Autographe sous la cote Lov A180.

Fonte : Foto do manuscrito de Balzac pertencente ao Fond Lovenjoul de la Bibliothèque de L'Institut.

Imagem 2: Balzac. Pierre Grassou. Manuscrit Autographe sous la cote Ms Lov A 190_9verso.

Fonte : Foto do manuscrito de Balzac pertencente ao Fond Lovenjoul de la Bibliothèque de L'Institut.

Imagem 3 : Balzac. Pensées d'Honoré de Balzac. Manuscrit Autographe sous la cote Ms Lov A 180_39verso.

Fonte : Foto do manuscrito de Balzac pertencente ao Fond Lovenjoul de la Bibliothèque de L'Institut.

Imagem 4: Balzac. Manuscrito autographes de Illusions Perdues sous la cote Ms Lov A103_ titre.

Fonte : Foto do manuscrito de Balzac pertencente ao Fond Lovenjoul de la Bibliothèque de L'Institut.

Imagem 5: Balzac. *Pensées d'Honoré de Balzac*. Manuscrit Autographe sous la cote Ms Lov A 180_45-46.

Fonte : Foto do manuscrito de Balzac pertencente ao Fond Lovenjoul de la Bibliothèque de L'Institut.